

An abstract painting of a face, rendered in a style reminiscent of Vincent van Gogh's 'Owl' or 'Self-Portrait with Bandaged Ear'. The face is composed of thick, expressive brushstrokes in a palette of dark blues, greens, and purples, with highlights of red and orange. The eyes are particularly striking, with red and orange tones. The overall composition is centered, with the face filling most of the frame.

Владислав Цылёв

# ТРАКЛЬ. ПОЭТИКА ПРЕДСУЩЕСТВОВАНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ К КНИГЕ «ОТКРОВЕНИЕ  
И ЗАКАТ».

**Владислав Цылёв**

Тракль. Поэтика предсуществования

***Приложение к книге «Откровение  
и закат».***

# Оглавление

[Трактат. Поэтика предсуществования](#)

[От составителя и переводчика](#)

[Трактат. Поэтика предсуществования](#)

[Рождение](#)

- [Альфред.Допплер](#)

[Детство](#)

- [Альфред.Допплер](#)

[Часословная](#)

[В пути](#)

- [Альфред.Допплер](#)

[De profundis](#)

- [Роберт Фёрмидж](#)

[Псалом](#)

- [Лючия Гетси](#)

[Семипсалмие смерти](#)

[Опочившему в юности](#)

[An einem Frühverstorbenen](#)

- [Альфред.Допплер](#)

[To One Who Died Early](#)

- [Давид Шарп](#)

[Псалом Отрешённого](#)

[Gesang des Abgeschiedenen](#)

[Song of the Departed](#)

- [Роберт Фёрмидж](#)

[Отроку Элису](#)

- [Лючия Гетси](#)

[Песнь о Каспаре Хаузере](#)

- [Лючия Гетси](#)

[Песнь молитвенных чётков](#)

К Сестре

- Лючия Гетси

Из письма Г. Тракля

5 октября 1908 г.

- Роберт Фёрмидж
- Альфред Допплер

Из письма Г. Тракля

июль 1910 г.

- Роберт Фёрмидж

Помрачение и сон

- Лючия Гетси
- Лючия Гетси
- Лючия Гетси
- Лючия Гетси

Откровение и закат

- Лючия Гетси
- Лючия Гетси
- Лючия Гетси
- Лючия Гетси









## От составителя и переводчика

Предлагаемый сборник является приложением к моей книге переводов лирики Георга Тракля «Откровение и закат» (изд. «Ридеро», 2021).

В отличие от «Откровения», в сборнике представлены комментарии Альфреда Дюплера<sup>[1]</sup>, Фрэнсиса Шарпа<sup>[2]</sup>, Роберта Фёрмиджа<sup>[3]</sup> и Люции Гетси<sup>[4]</sup> в более развёрнутом виде.

Все цитируемые материалы указанных авторов приводятся в моём переводе.

Обращаю внимание читателя на то, что разбивка прозаического стихотворения «Откровение и закат» в данном сборнике носит условный характер: это вызвано необходимостью наглядно разместить некоторые комментарии.

*В.Ц.*



Тракль. Поэтика предсуществования

Приложение к книге переводов «Откровение  
и закат».

## Рождение

Цепи гор: чернота, безмолвие, снег.  
Красная из чащобы в долину устремляется травля;  
О, мшистый взор лани.

Тишь материнская; в черном сумраке елей  
Распростерты дремотные длани,  
Когда на ущербе месяц холодный сияет.

О, человека рожденье. Трепещет в ночи  
Родник голубой в расщелине скал;  
Потрясенный, падший ангел зрит свое отраженье,

Пробуждается очертание Бледное в затворе глухом.  
Две луны  
Два ока сверкают окаменевшей старухи.

О горе, схватки и вопль Роженицы. Черным крылом  
Ночь виски обвивает младенца,  
Снег, что с пурпурного облака осыпается тихо.

### • Альфред Дюпелер

В контексте европейского эстетического движения конца 19-го века в немецкой литературе наблюдалась проявление характерной поэтической интонации, которую Хофманнсталь<sup>[1]</sup> назвал состоянием

предсуществования. <...> Предсуществование для Хофманнсталя означало «ожидаемое мировое владение» юности, предвосхищаемое «состояние мудрости века», в котором можно мечтательно постичь и представить всю совокупность мира. Поэтическое «Я» благодаря своей магической силе над словом снимает напряжение между телом и душой, между образом и сущностью; оно становится настолько единым с людьми, животными и вещами, что граница между «Я» и миром перестает существовать. Время превращается в вечно текущий момент, который включает в себе прошлое и будущее, время становится вездесущим пространством, в котором можно обзирать [и управлять] всеми проявлениями жизни. Этот художественный энтузиазм и чувство счастья «быть наедине со всем, что живет» в понимании Хофманнсталя есть «великолепное, но опасное состояние». Великолепное, потому что духовный и физический мир воспринимаются как великое единство; опасное, потому что и мгновения отражения достаточно, чтобы упасть с этой высоты.

## Детство

Ягодный рай бузины. Безоблачно детство таилось  
В лазурной пещере.  
Теперь над тропинкой заброшенной,  
Где дикие травы ржавея вздыхают,  
Ветви свисают в раздумьях притихшие. Шепчутся листья,

Словно воды поют голубые в расщелине скал.  
Нежны плачи дрозда. Приумолкший пастух  
Солнце вдаль провожает, что по осеннему склону закатывается.

Голубое мгновение — это проблеск души без остатка.

Проступает пугливая лань на опушке лесной  
И покоятся с миром в долине  
Колокольни старинные, деревушки угрюмые.

Всё смиренней теперь постигаешь промысел сумрачных лет,  
Прохладу и осень келий пустынных;  
И в священной лазури отдаётся со звоном светоносная поступь.

Тихо мается створка в окне приоткрытом; и слёз не сдержать  
При виде погоста, на всхолмье ветшающего,  
Поминаешь былое, преданья изустные; но, бывает, душа  
просветлеет нечаянно,  
Вспоминая улыбку на лицах людей, дни весенние в сумрачном  
золоте.

- **Альфред Доддлер**

По сути, можно выделить три образа, в которых формируется опыт предсуществования: образ ребенка, образ смерти и опыт сна. В детстве и смерти внутреннее и наружное, время и пространство представляют собой великое таинственное единство, в сновидениях противоположности жизни находятся в неустойчивом равновесии, и сохраняется возможность их нивелировать и погасить. Но то, что переживается в волшебный момент [вдохновения] и обретает форму стихотворения, — это не сами детство, смерть и сон, а всегда только их образы; воспоминание о прошлом, ожидание будущего и метаморфозы текущего содержания сознания. Состояние, характерное для предрасположенности к творчеству, наполнено бесконечным повторением «уже пережитого» или «впервые достигаемого», между воспоминаниями и ожиданиями остается пустое настоящее, которое переживается как гнетущая брешь. Это чувство мимолетности пропитывает безвозвратно [прожитое] мгновение предсуществования мрачностью и тоской или обесценивает его через осознание упадка, разложения и страха: такова магия предсуществования, «царство слов, в котором присутствуют все вещи» — разумеется, это присутствие оторвано от повседневной жизни, — оно неспособно «возносить каждое отдельное мгновение — тем более целую череду мгновений — в порыве восторга в Вечное».



Темными взорами созерцают друг друга влюбленные,  
Златокудрые, лучезарные. В стынущем мраке  
Истосковавшиеся руки сплетаются в хрупких объятьях.

Пурпурно разорваны благословенных уста. В очах округлённых  
Темное злато весны отражается после полудня,  
Опушка лесная и чернота, тревоги вечерние в зелени;  
Быть может, невыразимое птичье круженье, Нерожденного  
Путь мимо мрачных селений, вдоль одинокого лета за летом,  
А порою из голубизны угасающей проступает очертанье  
Отжившее.

Тихо шепчутся в поле колоски золотистые.  
Жизнь сурова, и взлетают размахисто крестьянские косы  
стальные,  
Плотник обтесывает бревна могучие.

Нарядилась пурпурно в осеннюю пору листва; монашеский дух  
В дни веселья прогуливается; наливаются гроздь виноградная,  
И полон праздника воздух во дворах распахнувшихся.  
Слаще дух пожелтевших плодов; тихо сиянье улыбки  
Счастливого, музыка в погребке затенённом и танцы;  
В сумерках сада шаги и затишье умершего Отрока.

## В пути

В час вечерний понесли в мертвецкую Странника;  
Дух смольный витал; шёпоты красных платанов;  
Взмахи галок сумрачно-тёмные; заступала стража на площади;  
Солнце гасло скрываясь под простынёй исчернённой;  
                неизбывно  
Проживается в памяти этот вечер минувший.

В комнате рядом мелодия Шуберта льется: сестра исполняет сонату.

Бестревожно тонет улыбка её в обветшалом колодце,  
Голубовато мерцающем в сумерках. О, как древен наш род!  
Чей-то шепот в саду ещё не затих; кто-то оставил небесную  
твердь эту чёрную.

На комодѣ яблоки пахнут — дух ароматный разносится. Теплит бабушка свечку — горит золотая.

О, как осень печально нежна. С замираньем звенит наша  
поступь в стареющем парке

Под сенью деревьев высоких. Гиацинтовый лик полумрака как  
он строго взирает на нас.

Стопы твои ласкает родник голубой, алый покой твоих уст  
таинственно дышит,

Дремлет в них сумрак листвы, темное злато увядших  
подсолнухов.

Веки твои хмелея от мака, на челе моём грезят украдкой.  
Нежный звон колокольный сердце до боли пронзает. Облаком  
синим

Лик твой нисходит осеня меня в полумраке.

Песня звучит под гитару в далёком-далёком трактире,  
Там где кусты бузины одичалые, день ноября из давнишнего  
прошлого,  
Ступанье доверчивое по лестнице меркнувшей, вид побуревших  
от времени бревен,  
Окно нараспашку, в котором лишь сладость надежды осталась  
навек —  
Несказанно всё это, о Боже, отчего до глубин потрясенный,  
встаешь на колени.

О, эта ночь омрачённая. Пламя пурпурное  
На моих угасает устах. Тишине отдаваясь, смолкает  
Гармония струн одиноких в душе до краёв растревоженной.  
Так смелей опьяняй эту голову хмелем — пусть катится  
в сточную яму.

#### • Альфред Допплер

Рефлексия, не ведущая к объединению, лишает  
лирическое произведение непосредственной живости;  
когда упоительный восторг ослабевает, наступает апатия  
или разочарование. «Я», испытывающее  
непосредственный опыт, и рефлексирующее «Я»  
несовместимы друг с другом, хотя принадлежат одному  
и тому же человеку. Это приводит к расщеплению  
сознания: «Я», которое ощущает природу во всем и себя  
во всей природе, постоянно выпадает «из этого высшего  
мира» и встречает рефлексивное «Я» как двойника.

Во сне оно пропускает мимо себя реальность и в то же время оказывается втянутым в эту реальность, которая искажаясь, принимает гротескно- странные и лабиринтно-демонические черты. Таким образом, опыт предсуществования характеризуется не только переживанием приступа экзальтации и волшебной целостностью созерцания, но также исподволь усугубляет чувство вины:

*«Если отчуждение от мира привело к экзистенциальному концу мира, то отчуждение от „Я“ — к экзистенциальному суду над человечеством».*

Развитие подобного опыта <...> приводит к серьезному творческому кризису <...> Георга Тракля. Орфическая песня его ранних стихов превращается в апокалиптическую песню; за преображением мира следует его разрушение. Или точнее: преображенный мир уже несет в себе семена отчуждения, маскировки и ужаса, которые в преображающем песнопении опосредованно предвещают приближающуюся катастрофу и надвигающийся суд над миром.

## De profundis

Вот оно — сжатое поле, в которое плачами черными излились  
дожди.

Вот оно — бурое деревце, что одиноко в сторонке стоит.

Вот оно — беснование ветра, что рыщет вокруг опустевших  
лачуг.

Эта вечерня, как она скорбна.

За околицей где-то

Сиротинушка кроткая остатки колосьев ещё собирает.

В полумраке блаженно пасутся глаза её золотисто-округлые

О Женихе о Небесном её лоно тоскует.

По дороге домой

Набрили пастухи на плоть её на сладчайшую

Что истлела в колючем терновнике.

Я — тень вдалеке от угрюмых селений.

Из источника в роще

Испил я безгласие Господа.

Хладный металл на челе моём проступает,

Ищут сердце моё пауки.

Вот он — свет, что в устах моих гаснет.

Ночью я очутился на пустоши

Весь в нечистотах и среди звёздного праха.

В кущах орешника

Хрустальные ангелы вновь зазвенели.



## • De profundis

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.  
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.  
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.  
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei  
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.  
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung  
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr  
Fanden die Hirten den süßen Leib  
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.  
Gottes Schweigen  
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall  
Spinnen suchen mein Herz.  
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,  
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.  
Im Haselgebüsch  
Klangen wieder kristallne Engel.

## • Роберт Фёрмидж

Мы слышим голос незнакомца в стихах Тракля на протяжении всей его творческой жизни. Примером является раннее стихотворение, названное «De Profundis», очевидным образом «смоделированное» под впечатлением от поэзии Рембо. <...>

Стихотворение представляет собой череду зрительных впечатлений, в центре которых оказывается смерть «сиротки», которая подобно библейской Рут, поддерживала свою нищенскую жизнь, подбирая остатки зёрен после деревенских жнецов. Но о самом этом событии, безотносительно его конкретного символического смысла, сохраняется намеренное умолчание. Вместо этого наш интерес сосредоточен на эмоциональном отклике лирического героя, который окрашивает свои впечатления интонацией печального отдаления. Словно «тень вдалеке от угрюмых селений» он отчуждается от людей и, кажется, обострённо чувствует боль своего одиночества. Объекты в чередё его наблюдений меняются от природных явлений — чёрного дождя, бурого дерева и шипящего ветра — через человеческих персонажей — жнецов и пастухов — к трупу и затем к себе, достигая высшей точки с «хрустальными ангелами» в орешнике. Имеет место установка исключительно на природу, которая, кажется, разделяет его отчуждение, его бегство от жизни деревень, но также и сопротивляется его собственному участию в ней. Можно было бы сказать, что он находится на грани отчаяния, но это отчаяние отмечено особенностью, которая является почти универсальной для поэзии Тракля: непосредственное соседство противоположностей, сменяющих друг друга с поразительной скоростью: изображений ужаса или психического расстройства

и изображений возвышенного, но зачастую горьковато-сладостного умиротворения. Такие словосочетания как «сладкий труп» или «нечистоты и звёздная пыль» иллюстрируют эту технику на уровне первичных элементов текста. Мы также наблюдаем подобную технику в чередовании целых фраз, таких как «Испил я / молчание Бога из источника в роще» и «пауки ищут мое сердце». И, более того, всё стихотворение оказывается обрамлённым контрастом между «чёрным дождём» и «хрустальными ангелами».

# Псалом

- 2-я редакция

*Посвящается Карлу Краусу*

Явлен свет, что ветром погашен.  
Явлен кабак на отшибе, откуда Подвыпивший выбрался после полудня.  
Явлен выжженный виноградник, почерневший от нор переполненных пауками.  
Явлен затвор, который они молоком убелили.  
Умер Безумствующий. Явлен остров в южных морях,  
Чтобы бога солнца приветствовать. Бьют барабаны.  
В воинственном танце мужчины.  
Гибки талии женщин в лианах и огненных маках,  
Когда поёт океан. О наш потерянный рай.

Покинули нимфы леса золотые.  
В могилу кладут Чужестранного. Следом мерцающий дождь проливается.  
Отпрыск Пана в облике землекопа является,  
Который до полудня спит беспробудно на асфальте расплавленном.  
Явлены девочки во дворе в таких обветшалых от бедности платицах что душа разрывается!  
Явлены комнаты, по которым льётся соната аккордами.  
Явлены тени, что перед ослепшим обнимаются зеркалом.

Идущие на поправку больные в окнах лечебницы греются.  
Вверх по каналу белое судно кровавые язвы мора разносит.

Сестра чужестранная снова в зловещих грезах Кого-то является.  
Покоясь в орешнике играет она с Его звёздами.

Студент, возможно — Двойник, подолгу за ней из окна  
наблюдает.

Прямо за ним Брат его мертвый стоит, а порою Он сходит  
по древней спирально изогнутой лестнице.

Очертанье Послушника юного в сумраке бурых каштанов  
бледнеет.

Сад ввечеру. По галерее собора мыши летучие мечутся.

Дети привратника оставили игры и злато небесное ищут.

Финал из аккордов квартета. Содрогаясь слепая малютка бежит  
по аллее,

А следом за ней вдоль стены ледяной тень её пробирается  
ощупью, в объятиях сказок и преданий святых.

Явлена лодка пустая, что под вечер по каналу чернеющему вниз  
устремляется.

Во мраке приюта старинного истлевают останки людские.

Мёртвые сироты у садовой ограды лежат.

Из серых затворов ангелы проступают с крыльями  
осквернёнными нечистотами.

Из под их век пожелтевших сыплются черви.

Соборная площадь мрачна и безмолвна, как в дни детства  
когда-то.

На серебристых подошвах прошедшие жизни прочь ускользают

И призраки проклятых сходят к вздыхающим водам.

Белый маг в гробнице своей играет со змеями.

Над Голгофой безмолвно отверзаются золотые очи Господни.



- **Лючия Гетси**

Подобно сновидениям, стихи Тракля имеют внутреннюю согласованность, то есть [для них характерны] настроение и тон, а не логика. Все уровни проявления эмоций, все настроения и оттенки чувств объективируются в образы. Эти образы играют роль метафор, которые раскрывают сущность единого «я» среди [проявлений] множественного «я» поэта, а также придают особый настрой ситуации, в которой эта компонента индивидуальности обнаруживает себя.

Несмотря на то, что Тракль удалил такой персонаж как личное «я» из своей зрелой поэзии, заменив его на воображаемые маскировки, такие, например, как «Одинокий» или «Мёртвое», траклевское видение, а Тракль был провидцем в полном смысле этого слова, является его видением самого себя или, что вернее, своих внутренних сущностных «я».

Путь, ведущий к видению Тракля, состоит из [череды] его образов, большинство из которых повторяется снова и снова, хотя их значения изменяются, углубляются и разъясняются контекстами стихов, в которых они проявляются. Как будто Тракль пытался написать единое стихотворение, составленное из многих: стихотворение о себе, стихотворение, которое предстало бы полным видением — видением в котором все аспекты его личности были бы приведены в гармонию, а все образы сформировали бы единый союз. Однако это окончательное видение гармонии так и не было высказано; возможно, оно так и не было [им] обнаружено.

## Семипсалмие смерти

Голубоватая брезжит весна; меж тянущих соки дерев  
Бредет Потаенное сквозь вечер к закату,  
Внимая щемящему плачу дрозда.  
В молчании ночь проступает, кровоточащая лань,  
Что никнет к холму с замиранием.

В воздухе влажном ветви яблонь цветущих трепещут,  
В серебре обретает свободу все что сплелось,  
Предсмертно из очей этой ночи взирая; падучие звёзды;  
Сладостный с детства псалом.

Стал ступать ещё призрачней черной чащобой Сновидящий,  
И в долине разыграл родник голубой,  
Чтобы Иной побледневшие веки неслышно приподнял  
Над своим белоснежным лицом;

А луна изгоняет красного зверя  
Из его обиталища;  
И рыдания смутные женщин в смертных вырвались столах.

Ещё лучезарней к звезде своей длани вознес  
Убеленный Пришелец,  
Дом разрушенный в прах безмолвно покинуло Мертвое.

О человека обличье растленное: в нём холодный металл  
переплавлен,  
Ночь и ужас тонущей чащи

И урочище зверя сожженное;  
Онемение ветра в душе.

На суденышке черном спустился Иной по мерцающим струям,  
Полным пурпуровых звезд, и премирно склонилась  
Сень зеленеющих ветвий над ним,  
Мак из серебряной тучи.

## Опочившему в юности

О, чёрный ангел, что неслышно из чрева дерева вышел  
В пору вечернюю, когда мы невинными были как дети  
На краю родника голубого.  
Отдохновенным было наше ступание, глаза округлённы в бурой  
остылости осени,  
О, пурпурная сладостность звёзд.

Но Иной с Монашьей горы по уступам сошёл каменистым  
С лазурной улыбкой на лице и в коконе странном  
Найтишайшего детства он опочил;  
И остался в саду облик Друга серебряный,  
Из листвы потаенно внимающий или из древности камня.

О смерти запела душа, о зелёном гниении плоти  
И лес зашумел,  
И страстной жалоба лани была.  
Неумолчно с высот колоколен темнеющих звали лазурные  
звоны вечера.

И час наступил, и увидел Иной на солнце пурпуровом тени,  
Тени гниенья на голых ветвях.  
И когда чёрный дрозд у ограды померкшей в тот вечер запел,  
В келью призрак неслышно вошёл — Опочившего в юности.

О, эта кровь, что исходит горлом Поющего,  
Цветок голубой; о жгучие слёзы,  
Пролитые в Ночь.

Облако в злате сиянья — и время. В одиноком затворе  
Ты всё чаще теперь ожидаешь Усопшего в гости,  
По водам реки зеленеющей в задумчивой беседе нисходишь под  
вязами.

\* Монашья гора — гора в Зальцбурге

## **An einem Frühverstorbenen**

[1—5]

O, der schwarze Engel, der leise aus dem Innern des Baums trat,  
Da wir sanfte Gespielen am Abend waren,  
Am Rand des bläulichen Brunnens.  
Ruhig war unser Schritt, die runden Augen in der braunen Kühle des  
Herbstes,  
O, die purpurne Süße der Sterne.

[6—9]

Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab,  
Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt In seine stillere  
Kindheit und starb;  
Und im Garten blieb das silberne Antlitz des Freundes zurück,  
Lauschend im Laub oder im alten Gestein.

[10—13]

Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches  
Und es war das Rauschen des Walds,  
Die inbrünstige Klage des Wildes.  
Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glocken des  
Abends.

[4–17]

Stunde kam, da jener die Schatten in purpurner Sonne sah,  
Die Schatten der Fäulnis in kahlem Geäst;  
Abend, da an dämmernder Mauer die Amsel sang,  
Der Geist des Frühverstorbenen stille im Zimmer erschien.

[18–20]

O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt,  
Blaue Blume; o die feurige Träne  
Geweint in die Nacht.

[21–23]

Goldene Wölke und Zeit. In einsamer Kammer  
Lädst du öfter den Toten zu Gast,  
Wandelst in traurem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab.

### • Альфред Дюпелер

<...> огромную роль в поэзии Тракля играет  
нарциссический мотив. Нарцисс, который смотрит  
в зеркало, как рефлексирующее «Я», стоит напротив «Я»,  
как «зеркала целого». Ранним стихотворениям Тракля <...

> свойственно спокойное, меланхолическое противопоставление Нарцисса и зеркала; но всё же и в них трагический Нарцисс уже затаён, поскольку отраженное «Я» более не осознается в качестве духовно подлинного и закономерного, как это было во времена идеализма (Новалис, Гёльдерлин), но переживается и как предвечное детство, и как обманчивая личина.

Этот трагический Нарцисс замкнут в одиночестве внутренней жизни, он «лишен счастья» (Касснер), и постоянно усиливающееся чувство вины угнетает его <...>. Это также является причиной того, что эстетические исходные условия, в конечном итоге, приводят к кризису существования. «Розовое зеркало» превращается в разбитое зеркало, безумие отрока, которое соответствует положительному аспекту ступени предвечности и которое предполагает гармонию как нечто «смутное» («dunkler») или «тихое помешательство» («sanfter Wahnsinn»), переходит в разрушительное безумие. Нарцисс должен пройти через смерть, чтобы «прийти к себе, к единству с самим собой, обрести подлинную сущность». Или другими словами и в другой перспективе: Нарцисс — это «великий символ невозможности наполнить мгновение вечностью в имманентном времени».

Таким образом, орфическое и апокалиптическое песнопения, следуя попеременно или сочетаясь в едином, свойственны поздним стихам Тракля, и берут свое начало из одного источника. Нарцисс, который проходит через смерть и спускается в царство мертвых — это орфический поэт, который скрепляет «Я» и природу в великом единстве. Однако, когда «синева вдруг / затихает

странно» («plötzlich die Bläue/Seltsam verstummt») поднимается шторм последних времен, и гордая дума («das stolze Haupt») поэта витает вокруг «жгучей тоски/разгневанного Бога» («Glühende Schwermut/Eines zürnenden Gottes»). В прозаическом стихотворении «Откровение и закат» («Offenbarung und Untergang») эти два плана сознания объединены в одном тексте; в стихотворениях, подобных «Опочившему в юности» («An einen Frühverstorbenen») или «Гроза» («Das Gewitter»), преобладает то орфический, то апокалиптический мотив, который в поздних стихотворениях становится всецело господствующим.

Возможно, стихотворение «К опочившему в юности», наиболее полно выражает горькое счастье орфического певца, а также «невыразимое потрясение», о котором Тракль говорил, что не знает, намеревается ли оно его разрушить или исполнить. Для эстетического «уничтожения смерти», «стирания грани между жизнью и смертью» существует опасность оказаться только мнимым преображением, поскольку последнее приобретено не ценой самопожертвования, преисполненной любви, а посредством отчуждения, одиночества и концентрации на себе. Напряжение внутренней трансформации от Орфея к Христу, прообраз которой Тракль обнаружил у Новалиса и которая резонирует во многих его стихах, обозначает эту проблему, но её не решает.

Для Новалиса апофеоз смерти неразрывно связан с апофеозом любви, для Тракля этот синтез более недостижим, место любви у него занимает осознание долга:



*«Слишком мало любви, слишком мало справедливости  
и сострадания, и опять же слишком мало любви» —*

пишет он 26 июня 1913 Людвигу фон Фикеру. Таким образом, в процессе интерпретации это трагическое состояние необходимо принимать во внимание.

Стихотворение, благодаря смене грамматической формы времени, состоит из двух автономных частей: строф 1—4 и 5—6. В последних двух строфах в форме настоящего времени лирическое «Я» раскрывает истоки опыта, заключенного в стихотворении. Оно ведёт речь непосредственно от второго лица и в процессе доверительной прогулки и «приветливого разговора»/«trautem Gespräch» сопоставляет себя с обоими ему присущими способами бытия: упоительным безвременьем, которое проявляется, как отблеск Золотого века («Золотое облако»/«Goldene Wölke») и упадком в земную жизнь («Время»/«Zeit»). Страх смерти, что вырастает из разорванных крайностей, позволяет «Синему цветку» (die «Blaue Blume») расцвести; песня, что подобна «Жалобе» («Klage»), продолжает жить «в ночном доме боли»/«im nächtlichen Haus der Schmerzen» («К Новалису»/«An Novalis»). Орфическое схождение в пропасть вызывается силой тяжести от воспоминания о невредимом первобытном состоянии и силой тяжести от переживания преходящего состояния и смерти. На протяжении всего стихотворения движение Вниз (Hinab) реализовано в мелодико-ритмическом ключе благодаря необычно длинным стихотворным строкам, звуковая сила которых ослабевает к концу.

Ассонансы и аллитерации усиливают это нисходящее движение. Строфы 1—4 в форме прошедшего времени являются по сути элегией: в поминании и плаче над покойником слышится тоска по недостижимому «иному состоянию» («anderen Zustand»). Созерцающему «Я», которое чувствует себя в безопасности в тени смерти — отсюда вступительная форма «Мы» — прежде всего не противостоит рефлексирующее, но готовое к смерти «Я», отражение «на краю голубоватого источника» («Am Rand des bläulichen Brunnens») Прабытия. «Круглые глаза» («Die runden Augen») узнают в момент смерти расцвет красоты: «О, пурпурная сладость звезд» («O, die purpurne Süße der Sterne»). Опочивший в юности, подобно ещё Нерождённому, «окукливается» («verpuppt» sich»), он остается в своем неприкасаемом качестве, его «лик» («das «Antlitz»») переходит в «серебряный лик» («das «silberne Antlitz»») друга, который через «состояние квази-смерти» («durch Supposition des quasi-Gestorbenseins») становится един с мертвецом: Нарцисс, который прошел через смерть и объединился с отражением. Строфа 3 воспекает это «другое состояние» («anderen Zustand»), в котором разложение принимает цвет надежды и плодородия, и в котором «всегда» («immer») царит мир. Однако, четвертая строфа соотносится с пробуждением от этого колдовства. Антитеза «Золотое облако и время» («Goldene Wolke und Zeit») соответствует противопоставлению «О смерти запела душа...» — «И час наступил, и увидел Иной...» («Seele sang den Tod» — «Stunde kam, da jener... sah»). Таким образом, время разрушительно вторгается в вековечность преображающего песнопения. Когда «Иной» («Jener») спустился по каменным ступеням с Монашьей горы, он окуклился в мир предсуществования

(«и увидел Иной на солнце пурпуровом тени» («da jener die Schatten in purpurner Sonne sah»)), он принял напряжение между временем и вечностью на себя — и «дух рано умершего» («der Geist des Frühverstorbenen») явился, его сущность и его символический смысл предстали как очевидные, и пение превратилось в жалобу.

Правда, на вопрос, достаточно ли сильна власть этого погребального пения-плача, чтобы сохранить «темное терпение конца» (die «dunkle Geduld des Endes») и выдержать «Страх! жалобный плач смерти» («Angst! des Todes Traumbeschwerde»)[1], Тракль в конечном счёте отвечал отрицательно; даже совершенное стихотворение — это «несовершенное искупление» («eine unvollkommene Sühne»). Плач разорванного Орфея перерастает в страх-агонию перед смертью, «человеческий лик золотой» («Des Menschen goldnes Bildnis») может быть уничтожен, если не придёт спасение, которое находится за пределами песнопения:

*Schlaf und Tod, die düstem Adler  
Umrauschen nachklang dieses Haupt:  
Des Menschen goldnes Bildnis  
Verschlänge die eisige Woge  
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen  
Zerschellt der purpurne Leib.  
Und es klagt die dunkle Stimme  
Über dem Meer.*

(«Klage»)

Сон и смерть, орлы мрака  
Всю ночь ворожили над этой главой:  
Чтобы лик золотой Человека  
Поглотила волна леденящая  
Вечности. О тяжкие камни  
Разбилась пурпурная плоть  
И голос смутный вызывает  
Над водами...

(«Жалоба»)

**To One Who Died Early**  
*translated by David Sharp*

O, the black angel which quietly stepped from inside the tree,  
When we were gentle playmates in the evening,  
On the edge of the bluish well.  
Tranquil was our step, the round eyes in the brown coolness  
of autumn,  
O, the purple sweetness of the stars.

But that one went down the stone stairs of the Mönchsberg,  
A blue smile on his face and strangely pupated  
Into his quieter childhood and died;  
And in the garden the silvery face of the friend stayed behind.  
Eavesdropping in the foliage or in the old stone.

Soul sang the death, the green decay of the flesh  
And there was the murmuring of the woods,  
The ardent lament of the wild animal.  
Ceaselessly from the darkening towers rang the blue bells  
of evening.

Hour came, when that one saw the shadows in the purple sun,  
The shadows of putrefaction in bare branches;  
Evening, when on the darkening wall the black thrush sang,  
The spirit of the one who died early silently appeared in the room.

O, the blood which flows from the throat of the intoning one,  
Blue flower; o the fiery tear  
Wept into the night.

Golden cloud and time. In lonely chamber  
You often invite the dead one,  
Amble in intimate talk, under the elms, down the green river.

- **Давид Шарп**

На исходе декабря 1913 года Тракль в одном из своих стихотворений обратился ещё к одному образу, по всей видимости, не восходящему к легенде — образу, которому он дал простое название «*Опочивший в юности*» («*Frühverstorbene*»). Название этого стихотворения не выглядит замысловатым и на немецком языке оказывается таким же простым, как и в переводе — «*Опочившему в юности*» («*An einen Frühverstorbenen*»).

Элементы структуры и образности повторяются с такой регулярностью в поэтике Тракля, что нашёлся не один критик, который высказал мнение по поводу «единой поэмы», лежащей в основе всех его произведений. Но попытки извлечь непротиворечивые смыслы из подобных и даже идентичных структур и образов при

рассмотрении всего спектра его произведений оказались в значительной степени несостоятельными. Каждое стихотворение представляет собой картину и упорядоченность элементов, которые узнаваемы, но единственны и неповторимы в своём роде. Именно в этом состоянии напряженности между узнаваемым и неповторимым и оказывается любое стихотворение, подобно стихотворению *«Опочившему в юности»*.

Главной отличительной чертой этого стихотворения является мотив ухода и возвращения. Смерть как уход от бренного существования проявляет себя сразу же в необычно откровенном облике аллегорического *«чёрного ангела»*. Однако, его влияние становится очевидным только во второй строфе, когда он удаляет с поэтического полотна смертное присутствие одного из двух главных героев стихотворения. Физическая связь между двумя друзьями юности разорвана, безмятежное единство их поступи нарушено. Перекликаясь с траклевским стихотворением *«Отроку Элису»*, отдаляющийся герой нисходит, в то время как *«друг»* остаётся позади. Позднее, согласно тексту стихотворения он возвращается в *«духе»*, следуя пению той же птицы — чёрного дрозда — которая и навлекла на Элиса безумие. Тем не менее, поэтическое определение этой *«смерти»* и её восприятие *другом* в данном стихотворении и в стихотворении об Элисе отличаются.

В стихотворении *«Опочившему в юности»* путь сошествия в смерть начинается на *«Монашьей горе»* (*«Mönchsberg»*), возвышенности в Зальцбурге, название которой Траклъ использовал в качестве заголовка стихотворения,

написанного несколькими месяцами ранее. И хотя при выборе поэтом места действия автобиографический подтекст, возможно, сыграл свою роль, название «*Монашья гора*» само по себе подходящим образом обозначает отправную точку для «отказа от мира». Смерть, которую испытывает герой, представлена сочетанием образов нисхождения и движения вспять. Это движение и экзистенциально, и пространственно по мере того как герой спускается вниз и входит в оукленное состояние. В этом последнем образе смерть обретает наружность трансформации: образование куколки — это и смерть, это и жизнь; это не только уход, но и предвосхищаемое возвращение.

С удалением в смерть физического присутствия героя, стихотворение обращается к другу, который остаётся. В противоположность говорящему от первого лица в стихотворении об Элисе, который созерцал первородное состояние Элиса, в первую очередь, визуально, друг воспринимает смерть своего спутника посредством вслушивания. То, что он слышит, когда внимает «*в листве и в древнем камне*», это песня смерти, которую, согласно тексту третьей строфы, поёт вся природа. В самой сердцевине стихотворения эти четыре строки отмечают переломный момент между уходом и возвращением. «*Душа*» («*Seele*»), выраженная по тексту словом, грамматически свободным от каких либо ограничений, накладываемых определенным или неопределенным артиклем, парит подобно всеохватному принципу над всеми одинокими звуками, которые слышатся в природном хоре, будь то шум леса, крик дикого зверя или рукотворные колокольные звоны.

До этого момента стихотворение оставляло немного пространства для проявления двойственной природы его двух главных героев как обособленных индивидуальностей. Они сокровенно связаны, но при этом различимы в неразлучном бытовании согласно перспективе первой строфы. Они тесно связаны друг с другом, но в тоже время являются множественной индивидуальностью, соединенные и разделённые как «Я» и «Ты» местоимением «Мы». Вторая строфа сдвигает перспективу взгляда. Они появляются на поэтическом полотне в перспективе от третьего лица, что усиливает чувство отчуждения и дистанции, которое порождает отошествование фигуры одного из героев. По отношению к говорящему этот герой теперь всего-навсего «*тот*» — едва распознаваемый и едва определенный благодаря применению безличного местоимения, которое указывает лишь на пол и местоположение. Это попросту «кивок» говорящего читателю куда-то в направлении фигуры этого героя. С другой стороны, «Я», подразумеваемое в первой строфе, становится просто «*другом*» во второй строфе. Это напоминает ситуацию, когда в отрыве от «Ты», «Я» больше не может быть «Я» — говорящий отчужден не только от своего двойника «Ты», но также и от собственного «Я».

Несмотря на то, что согласно тексту третьей строфы стихотворения оба героя удаляются, один из них (а, возможно, и оба) вновь появляется (появляются) в следующих строках. Указание в строке 18 на «*того, кто в юности умер*» достаточно определенно — его возвращение в качестве «духа» предвосхищалось ранее в образе оукливания. Однако, с указанием на героя в строке 15 в стихотворении возникает двойственность



и начинает разрушаться уверенность, с которой читатель может отличить одного героя от другого.

Неопределенность возникает относительно того, подразумевают ли строки 15 и 16 друга, оставленного позади, который, после восприятия таинственных предзнаменований в природе, сталкивается с новым появлением *«того, кто в юности умер»*. Или *«тот»* снова относится к герою, упомянутому в названии стихотворения, как это было в строке 6? Любая подобная логика вызывает сомнения в правильности прочтения стихотворения, в котором происходит изменение имен и перспектив. *«Поющий»* в строке 19 еще более размывает различие между двумя героями. В результате дуализм, похоже, попросту исчезает. Стихотворение сначала смещает взгляд с двух обособленных, но пребывающих в единстве героев первой строфы на отстраненных друг от друга героев второй строфы. По другую сторону ключевой третьей строфы — то есть после *«смерти»* одного из героев — единство без разделения начинает проявляться сначала в двусмысленном *«тот»*, а затем в столь же двусмысленном *«Поющий»*. Заключительная строфа, по-видимому, переопределяет двойственность: *«Часто ты приглашаешь усопшего»*. На момент действия этой строки на поэтическом полотне снова появляются два героя, которые под другим углом зрения могут быть отнесены к первоначальным двум. Но двойственность длится недолго. Субъект последней строки — негласное *«Ты»*, различимое только благодаря изменению окончания немецкого глагола *wandelst*, выраженного в форме единственного числа: *«прогуливаешься, общаясь по-дружески, под вязами вдоль зелёной реки»*. Прогулка, которая началась как *«ступание»* в унисон двух героев,

продолжается в конце стихотворения одиноким и странным «Ты», которое вобрало в себя оба полюса двойственности стихотворения. Единственным признаком этой двойственности остаётся «разговор» или диалог («*Gespräch*»), которым поглощен уединенный герой.

Стихотворение подчеркивает эффект возвращения «того, который в юности умер» резким изменением формы времени в строке 19, эффект, который сохраняет свою силу на протяжении оставшейся части стихотворения. До этого момента прошедшее время действовало как буфер между образами стихотворения и читателем, своего рода временным барьером, который облегчал сопротивление этому галлюцинаторному миру. Подобно тому, как это происходит в легендах и сказках, прошедшее время позволяет стихам Тракля воздействовать на читателя и овладевать его нормативными структурами сознания. Когда же происходит переход к настоящему времени, возникает диссонирующий эффект. Однако цель этого импульса заключается не в том, чтобы оттолкнуть читателя и таким образом вновь подтвердить нормативные структуры сознания, которое прошедшее время помогало приостановить. Скорее, это должно засвидетельствовать со всей возможной непосредственностью и живостью правдивость поэтический образности, которая объединяет одну индивидуальность с другой. Сдвиг во времени является частью того, что один критик назвал «поэтикой послания-истины» («*poetics of truth-telling*») Тракля, аспектом, который без труда сверяется с письмами Тракля. И утверждает физическое и временное присутствие исключительного «Ты», как

завершающего преемника сливающихся  
индивидуальностей стихотворения.

## Псалом Отрешённого

В птичьем полете необъятна гармония. Чащи зеленые  
Под тишайшими кущами сходятся вечером;  
Лани раздолье хрустально.  
Потаённое в сумраке утишает волненье ручья,  
увлажненные тени

И соцветия лета, что волшебнo звенят на ветру.  
Уже дремлет чело человека в размышленья ушедшего.

И мерцает лампадка — доброта — в его сердце  
И вкушение с миром; ибо хлеб освящен и вино  
Дланью Господней, и очами тебя созерцает из ночи  
Брат безмолствующий, да упокоится он после скитанья  
тернистого.  
О приют в духоносной лазури ночной.

С той же любовью молчанье затворное тени древних отцов  
обнимает,  
Их пурпурные муки, стенанья могучего рода,  
Исходящего ныне смиренно смертью в единственном Внуке.

Ибо ещё лучезарней от черных минут помрачения  
пробуждается вновь  
Страстотерпец на обратившемся в камень пороге  
И безмерно объемлет его прохладная синь и свет угасающей  
осени,

Тихий дом и сказания леса,  
Предел и закон и лунные тропы ушедших.

### **Gesang des Abgeschiedenen**

Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen Wälder  
Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;  
Die kristallinen Weiden des Rehs.  
Dunkles besänftigt das Plätschern des Bachs, die feuchten Schatten

Und die Blumen des Sommers, die schön im Winde läuten.  
Schon dämmert die Stirne dem sinnenden Menschen.

Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen  
Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein  
Von Gottes Händen, und es schaut aus nächtigen Augen  
Stille dich der Bruder an, daß er ruhe von dorniger Wanderschaft.  
O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht.

Liebend auch umfängt das Schweigen im Zimmer die Schatten der  
Alten,  
Die purpurnen Martern, Klage eines großen Geschlechts,  
Das fromm nun hingeht im einsamen Enkel.

Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des  
Wahnsinns  
Der Duldende an versteinerter Schwelle  
Und es umfaßt ihn gewaltig die kühle Bläue und die leuchtende  
Neige  
des Herbstes,

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,  
Maß und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.

### **Song of the Departed**

*translated by Robert Firmage*

Full of harmonies is the flight of birds. The green woods  
Have closed about the stiller huts at evening;  
The crystal meadows of the stag.  
Darkness soothes the plashing of the brook, the moist shadows

And the flowers of summer, ringing lovely in the wind.  
Already the brow of the reflective man is dusk.

And a small lamp, kindness, is gleaming in his heart,  
And the peace of the meal; for bread and wine are blessed  
By the hands of God, and from nocturnal eyes the brother  
Gazes silently at you, that he may rest from thorny wanderings.  
Oh, the dwelling in the soul-charged blue of night.

Lovingly the silence in the chamber clasps the shadows of the elders,  
The crimson torments, the lament of a great generation,  
Which is passed on devoutly in a solitary grandchild.

For out of black minutes of madness ever more radiant,  
The patient one wakes on the petrified threshold,  
And is ardently clasped by cool blue and the gleaming decline of the  
autumn,

The silent house and the legends of the forest,  
Measure and law and the moonlit paths of the departed.

• Роберт Фёрмидж

Движение *отошества* в поэзии Тракля  
ознаменовывается *благозвучием* («*sonority*» («*Wohllaut*»))  
и повторяется в каждом отдельном стихотворении.  
Хайдеггер напомнил нам, что поэзия Тракля всегда  
находит своё выражение в песнопении. Чтобы  
предотвратить низведение языка до уровня  
рациональности, язык должен быть возрождён гармонией  
музыки. Но, прежде всего,  
песнопение *покойного* не должно рассматриваться как  
торжество *отошества*. Песнь того,  
кто *отошёл* и от *покойности* — вот самое явное  
выражение *отошества*. В *благозвучии* песни он движется  
от места причины к месту видения. Песня не проживает  
в этом месте или в каком-либо другом; песня является  
движением, которая их объединяет.

Для лучшего понимания природы этого движения, <...> я  
выбираю более позднее стихотворение Тракля под  
названием «*Gesang des Abgeschiedenen*» («Песня  
Покойного»), примечательное и своей красотой,

и настроением умиротворения, которые так редко звучат в лирике этого поэта. <...>

Стихотворение погружено в природу; оно начинается в птичьем полёте и заканчивается в лунном свете, и движение стихотворения происходит во время перехода вечерних сумерек в темноту ночи. Но образы природы, которые задают структуру стихотворения, в большей степени проявляются в его начале; первые пять строк посвящены исключительно таким образам, чуть ли не полностью отсутствующим в остальной части стихотворения — кроме последних его трёх строк, в которых они повторяются почти как эхо. Образный ряд стихотворения имеет, по сути, троичную структуру: первая часть касается явлений природы; вторая сосредоточена на признаках присутствия человека, его предметах, его сообществе; а третья представляет собой объединение или синтезу предшествующих двух.

Помимо контраста природной и человеческой сфер, в стихотворении можно обнаружить и некоторые другие полярности. Например, имеет место, сопоставление образов спокойствия и образов отчаяния, как это уже отмечалось ранее. Но здесь отчаяние приглушено, ограничено лишь пунктирным упоминанием об обстоятельствах, которые, как кажется, себя исчерпали: «пурпурные муки» прошлых поколений и «чёрные минуты безумия», от которых пробуждается покойный. Приглушенному характеру этих образов мы обязаны поддержанием безмятежности стихотворения — именно благодаря их включению в стихотворение эта безмятежность обретает свою силу, силу убеждения. Муки и безумие составляют основу



опыта брата, его «тернистого странствия», которое теперь должно уступить место «путям, залитым лунным светом». Безмятежность стихотворения привносит атмосферу чуть ли не триумфа благодаря реальности испытаний, о которых упоминает стихотворение, окончательное преодоление которых подкрепляется «окаменевшим порогом», на котором пробуждается ушедший.

Примечательны и другие полярности. Как обычно, у Тракля мы находим поразительное сочетание основных цветов: здесь зеленый цвет лесов чередуется с синим цветом ночного неба на фоне пурпурных мук и черных минут безумия. Цвета спокойствия прохладны и связаны с природой; цвета отчаяния являются универсальными символами опасности, заклинаящие ядовитых животных и огни ада.

Но в то время как эти цветовые контрасты служат главным образом для усиления и объединения ранее упомянутых полярностей, соединяя безмятежность с природой и отчаяние с тем, что коренится в человеке, движение стихотворения в целом работает против достаточности такого упрощённого толкования. Ибо то, что, возможно, является центральной дихотомией стихотворения, находит свое единственное прямое выражение в аспекте двух образов, взятых из природы. В начале стихотворения лес смыкается или собирается около тихих хижин; в его конце пути усопших открываются в лунном свете. Полярность, на которую таким образом намекается, — это полярность между днём и ночью; стихотворение начинается, когда день уже прожит и его мучительные испытания пройдены; его движение — это

движение ушедших в лунную ясность ночи. Но между положением дня и ночи, которые отмечают пределы движения как стихотворения, так и покойного, находится золотая середина, которой является сумерки, состояние временной остановки в стихотворении. Таким образом, движение в стихотворении также характеризуется троичной структурой распределения образов. То, что временная остановка происходит почти исключительно в сумерках, находит своё выражение в пропорционально большем количестве строк, в которых раскрываются образы центральной части: те, что заимствованы из мира человека. Поэтому крайне важно понять роль этой части в [общем] движении стихотворения.

С этой целью полезно рассмотреть подробнее движение говорящего [лирического героя], покойного, песня которого является стихотворением, которое мы сейчас и читаем. Он ступил в хижину к концу дня после своих тернистых скитаний, пройдя через первобытную местность изобилия и красоты, и пребывает теперь в углублённом состоянии успокоения перед приближающимися сумерками. О его входе в хижину явно не говорится; возможно, он в ней находился с самого начала, размышляя над явлениями умирающего дня, однако его присутствие впервые угадывается только с появлением образа светильника в начале третьей строфы. Как это следует из предыдущей строки, сумерки уже наступили, отражаясь на челе покойного, который таким образом также представлен через описание его внутреннего состояния, которое можно охарактеризовать как «рефлексивное» или «медитативное». Поскольку именно так выражается его песнь перед нами, его медитация — это по сути зеркало гармонии природы,

гармонии, которую он только что воспел нам в первых строках, — подобно «хрустальным лугам оленя».

«Рефлексивный» («reflective» («sinnenden»)) является первым из двух ключевых слов, которое говорит о развороте движения или наступлении поворотного момента. Оно даёт указание в обратном направлении — на сцены природы, которые являются предметом размышлений ушедшего, и облегчает введение в следующей строке второго аспекта его характера: его доброты. Она, как и созерцательность, является человеческой добродетелью и поэтому сравнивается с продуктом творческой деятельности человека, лампой, свет которой мерцает, контрастируя с сгущающейся снаружи тьмой. Этот образ переходит в сцену, посвященную деревенской трапезе, состоящей из хлеба и вина, перед которыми, предположительно, и усажен странник. Хлеб и вино являются христианскими символами, но христианская символика сразу же ослабевает: ей позволено слиться с ассоциативно связанным фоном стихотворения, чтобы можно было сделать акцент на мирном отдыхе странника от дневных невзгод в человеческом жилище. «Хлеб и вино благословлены / руками Бога» не как религиозные образы, а как продукты человеческих рук, простого труда, целью которого является не приукрашивание человеческого состояния, а подкрепление усталой души. Ибо следующая строка, помещенная в самом центре стихотворения, показывает, что это незамысловатое человеческое жилище не является целью странствий усопшего, а попросту полустанком, местом отдыха и подготовки к следующему этапу его путешествия.

«О, жилище в духоносной синеве ночи» («Oh, the dwelling..»). В немецком оригинале слово, переведенное здесь как «жилище» («dwelling»), — это «Wohnen», которое не означает физическое сооружение, а является просто отглагольным существительным, как и английское «проживание» («residing»). Истинное место жительства странника не является хижинкой, но открытым небом в ночи, в которое он готовится отойти.

Ночной пейзаж характеризуется здесь как «beseelt», то есть оживлённый душой, изобилующий душами, и именно для того, чтобы слить свою душу с ним, он вскоре возобновит своё путешествие. Но в настоящее время он отдыхает в царстве людей, находясь рядом с кем-то другим, возможно, с сестрой (о которой так часто упоминается в стихах Тракля), возможно, с хозяйкой/хозяином хижины — в любом случае это та/тот, к кому направлено обращение «Ты», и ради кого эта песня исполнена. У него есть и другое соседство, потому что царство людей — это царство истории, и в какой степени ночь духоносна («beseelt»), в такой же [«духоносна»] и хижина, наполненная «теньями» его предков, чьи муки и плачи он, одинокий внук, воспринимает как свои собственные. И хотя он берет их печали на себя, он должен покинуть их жилище, чтобы его объяла ночь, как их обнимает пространство комнаты, в которой он отдыхает.

В предпоследней строфе мы находим второй поворотный момент стихотворения. Строфа начинается с переосмысления прошлых скитаний странника, которые теперь рассматриваются как грёзы безумия,

ставшие неожиданно ясными. Это изменение в его характере косвенно объясняется третьей человеческой добродетелью, приписываемой страннику — его терпением. Он ожидал и терпел — в медитации и доброте — муки, которые являются наследием как его [индивидуального] природного характера, так и [всеобщей] культуры, и теперь настал момент его окончательного ухода. Об этом свидетельствует второе из двух ключевых слов: «пробуждается» («wakes» («erwacht»)). После его пробуждения мечта о его прошлом осталась позади; теперь перед ним лежит порог, его прежняя жизнь превратилась в камень, который он должен перейти с абсолютной решимостью.

Движение стихотворения, путь ухода странника — это путь от состояния природной гармонии через человеческую добродетель перед лицом личных невзгод в царство, отличное и от того, и от другого. Точный характер этого третьего царства не раскрывается, поскольку он лежит перед странником как его цель и теперь может быть постигнут только с точки зрения его прошлых и настоящих, природных и культурных предрасположенностей. Проснувшийся странник отходит. Мы видим его с уровня его отошества — исчезающим в объятиях ночи. Но то, что его охватывает, подробно описано в серии явлений, порядок которых построен так, что дает по меньшей мере намек на его будущий опыт.

Он отходит в конце осени, когда умирает естественный год, который, тем не менее, наполнен сиянием, напоминающим свет его доброты и безумия, от которого он пробуждается. Его отошество сопровождается и тишиной дома, и сказаниями («Sagen») леса. Он

научился успокаивать свою речь, атрибуты своей человеческой природы, чтобы лучше слышать язык самой природы. Но то, что он слышит, — это была не та природа, которую он наблюдал в своих прежних дневных блужданиях: это голос лунного света, отраженное сияние которого смягчает суровость дня и открывает вековые тайны света, который мы воспринимаем как тьму. Дом его человеческой природы стал бессловесным; мера и закон, о которых на тропинках лесных слагаются сказы, указывают нам на порядок, сообщающий весть не только о человеческих установлениях, но и о такой регулярности дня и ночи и смене времён года, которые подразумеваются, когда мы говорим об упадке осени. В освещенной луной темноте эти тропинки расходятся вдаль. Отошедший следует им, его конечная цель никому не известна. Именно благодаря музыке стихотворение наиболее явным образом выражает движение отошества странника. В переходе от гармонии птичьего полета к [состоянию] *«меры и закона»* на залитых лунным светом тропинках песнь отошедшего воспеваает свой собственный рост, осознавая свое бытие в процессе своего собственного раскрытия. Слушать эту песнь, постигать это движение — значит испытывать языковую гармонию, которая пробуждает в читателе до-языковые намеки на природу пробуждения, которое является одновременно и кульминацией, и центральным местом стихотворения. В конце концов, мера и закон, которые он воспеваает, являются его собственным законом и мерой. Именно в достижении такой меры стихотворение становится превышающим то, о чем оно может сказать.

## Отроку Элису

Элис, когда в черной лощине дрозд запоет,  
Где-то рядом погибель твоя.  
Причастились прохладой уста твои из ручья голубого  
в расщелине скал.

Претерпи, пусть исходит чело твоё медленной кровью  
Писания древнего  
Пророчества темного в кружении птицы сокрытого.

Мягким шагом уплываешь ты в ночь,  
Что поникла лозой от избытка гроздей пурпурных  
Всё чудеснее плещутся руки твои в синеве.

Звенит купина,  
Там где очи твои — сияюще-лунные.  
О как давно, Элис, ты опочил.

Тело твоё — гиацинт,  
В него погружает монах персты свои восковые.  
Пещера чернеющая — наше безмолвие,

Откуда порой кротко зверь выступает  
И медленно веки смежает тяжёлые.  
Роса на виски твои капает чёрная,

Звёзд угасших прощальное золото.

- **Лючия Гетси**

Подобно образу сестры, образы первобытного ребенка внутри взрослого поэта рассматриваются в стихах так же неоднозначно. Привносит ли появление детского образа чувство отчаяния или возможного искупления, зависит от того, сохраняется ли напряжение или эстетическая дистанция между образом и той сущностью поэта, которая стремится к гармонии с этим образом. Образы ребенка — это объективации одного из множественных «Я» поэта; они являются для поэта продолжением его прошлого, с которым он время от времени пытается создать сознательный союз, чтобы заставить образ самого себя в прошлом стать также и образом, предполагаемым для поэта в будущем. Другими словами, фиксация на прошлом отчуждает поэта от настоящего и заставляет его искать свое будущее в прошлом. Когда поэт ищет союза с детским образом в попытке открыть свое будущее в своём возвращении к первобытному состоянию ребенка, возникает отчаяние, потому что в союзе такого рода разрушается напряжение. Этот тип отчаяния, возникающий в результате потери напряжения или эстетической дистанции, очевиден в следующем фрагменте *«Откровения и заката»*:

*«И глас убеленный мне молвил: «Убей же себя!» И Отрока  
тень со вздохом восстала во мне и лучисто сияя  
из хрустальных очей на меня посмотрела, на то как  
в рыданиях под древом я пал, под могучим сводом  
созвездий».*

Для того, чтобы образ ребёнка («*тень мальчика*») принес ощущение мира или стал, по возможности,



искупительным, поэт должен убить себя, должен символически пожертвовать собой, или, что вернее, пожертвовать слиянием своих сущностных «Я», и допустить при этом, чтобы образ ребёнка оставался продолжением «Я». Но «Я» поэта не в состоянии этого сделать и поэтому впадает в отчаяние. Однако в других стихотворениях эстетическая дистанция между изображением ребенка и поэта не уничтожается, и в результате возникает такое смиренное утверждение, которое можно найти в стихах подобных тем, что посвящены Элису.

Элис — одно из имен, которые Тракль даёт образу ребенка. В стихотворении «Отроку Элису» Элис уже умер («О, как давно ты опочил»), то есть, посредством объективации одного из «Я» поэта, Элис переносится за пределы времени в пространство психической энергии поэта. Таким образом, будучи удалённым из царства сознательного времени, Элис движется вечно сквозь «ночь» или тёмную бессознательность поэта, и никакой принудительный союз между поэтом и Элисом не подразумевается:

*«Мягким шагом уплываешь ты в ночь,  
Что поникла лозой от избытка гроздей пурпурных  
Всё чудеснее плещутся руки твои в синеве».*

Время исчезло в этой вневременной области бессознательного, растворившись в чистом пространстве ночи, которое можно пересечь и украсить «избытком гроздей пурпурных». В результате, интонация всего стихотворения со всей ясностью зазвучала как лиричная и утверждающая. Даже «чёрная роса» на висках Элиса

превратилась в нечто великолепное, потому что это последняя красота, «звёзд угасших прощальное золото».

## Песнь о Каспаре Хаузере

Он всем существом своим солнце любил, что в нимбе  
    пурпурном за холм опускалось,  
Тропинки лесные любил, черной птицы распевы  
Мир зеленеющий радостно.

Он строгий приют в тени древа обрёл  
Лик обрёл ясный.  
И пламенем кротким благословил его сердце Господь:  
О Человек.

Однажды под вечер он в город забрел ступая чуть слышно;  
На устах его было чаянье смутное:  
Всадником стану.

Внимали же звери ему и кусты,  
Убелённых людей очаги и в сумерках сад  
И по пятам его крался Убийца.

Чудесна весна и лето и осень чудесна  
Для Праведника, бестревожно ступая  
Он в сумрачных келиях спящих нашёл.  
И в ночи со своею звездой одинокий остался.

Увидел он снег, пеленающий голые ветви,  
И в полумраке придела — промельк Убийцы.

В серебряном нимбе глава Нерожденного долу упала.

- **Лючия Гетси**

Образы звёзд широко распространены в произведениях Тракля. Звёзды в его лирике выступают как символ судьбы, как объект процесса становления. В большинстве случаев они выполняют отрицательную функцию, поскольку тип судьбы, который олицетворяют звёзды, — это поиск будущего в прошлом, возвращение к состоянию изначального ребенка. Если звёзды угасают или умирают, как это происходит в стихотворении «*Отроку Элису*», и если при этом сохраняется напряжение, то результатом будет парадоксальное утверждение; то есть возможность возвращения к состоянию изначальной невинности упраздняется с угасанием звёзд, а образ ребенка остается продолжением сущностного аспекта поэта.

В стихотворении «*Песнь о Каспаре Хаузере*» функция звезды подобна этому: она приносит парадоксальное утверждение, хотя образ звезды не исчезает. Каспар Хаузер — это еще одно имя, которым Тракль наделил образ ребенка, живущего в райском прошлом поэта. Этот рай изображен в первых двух строфах этого стихотворения, и отпадение из рая происходит одновременно с первым желанием, с «*пламенем кротким*», которым Бог заговорил в сердце Каспара Хаузера, что заставляет его искать человеческую цивилизацию. И это выпадение из рая вызывает разделение внутри существа Каспара Хаузера, раскол, который заставляет Каспара Хаузера развиваться в двух разных направлениях: к своей звезде и к осуществлению своей изначальной невинности, то есть в направлении, в котором «*животные и кусты*» не позволяют ему обрести покой, пока он не осознает их невинность; а также в направлении, которое разрушает изначальную

невинность, в котором «*убелённых людей очаги  
и в сумерках сад*» не оставят его в покое, пока их жертва  
[Каспар Хаузер] не станет такой же бледной  
и изолированной от первозданной природы, как они  
сами.

В результате этого раскола личности Каспар Хаузер становится убийцей и жертвой убийства в виде самоутвержденного самоубийства. Каспар Хаузер, как изначальный ребенок, остается «*наедине со своей звездой*» и является жертвой своего другого «Я», убийцы. Тем не менее, поскольку ребенок убит до того, как он достиг состояния потери невинности, образ ребенка падает за пределы смерти в тень или основание бытия, которое является вневременным, становится «еще нерожденным» в сознании взрослого Каспара Хаузера. Этот образ «еще нерожденного» останется продолжением той сущности или самости Каспара Хаузера, которая соответствует сущности примитивного ребенка внутри него. И поскольку этот образ ребенка перешел не тронутый временем и смертью в безвременье внутреннего, бессознательного аспекта «Я», гармония или союз соответствующих сущностей всегда будет в сфере возможного. Все проявления убийцы, а также подобные проявления охотника и всадника ведут себя таким образом. Они отрицательны в том смысле, что они стремятся к принудительному объединению — а значит и к уничтожению — образов первобытной невинности. Но они также парадоксально утверждают, что преследование, а порой и сопутствующее ему разрушение этих образов невинности, имеют конечным эффектом то, что позволяет этим образам оставаться в вечности внутренней реальности поэта.

Поэма, в которой в конечном счёте объединились бы все разрозненные элементы эстетического «Я» Тракля, так и не была им написана. Все образы, раскрывающие райское состояние чистоты и естественной природы, творческой невинности, являются внутренними объективациями «Я» поэта, которые отрезаны от внешнего мира объектов; и из этого разрыва и особенностей любви к самому себе, которые этот разрыв порождает, возникает чувство вины — чувство столь очевидное в поэзии Тракля. Когда поэт стремится привнести эти расширения «Я», все аспекты своей индивидуальности, в составной, осознанный и символически скреплённый физический союз, который является конечной целью такого рода эстетического нарциссизма, результатом являются приступы отчаяния и проклятия. Но даже под гнётом вины и проклятия образы Тракля по-прежнему остаются тенью рая, которые, будучи потерянными для внешней реальности, превращаются в психическую, творческую энергию в пределах внутренней реальности — видения поэта. И находясь посреди страшного распада и отчаяния — в пределах этой внутренней реальности — гармония и даже путь, ведущий к более высокому уровню невинности и творчества, за пределами как первозданного ребенка, так и взрослого человека, все еще сохраняют возможность осуществиться.

Для Георга Тракля диалектика поэтического процесса была и его проклятием, и методом достижения гармонии и самореализации. Мир поэзии стал [для него] единственным миром, который мог вернуть [его]

лирическое] пространство к бытию; язык поэмы был [для него] подтверждением бытия.

## Песнь молитвенных чётков

### К Сестре

*An die Schwester*

Где пройдёшь ты, там осенний вечер,  
В кущах голубая лань поёт,  
Пруд совсем один под вечер.

Тихо стайка птиц поёт,  
Над очами грустны своды.  
Смех твой тоненько поёт.

Обратил Бог веки в своды.  
Пятницы Страстной дитя — льнут все звёзды по ночам  
К твоему челу под своды.

#### • Лючия Гетси

Одним из самых безмятежных стихотворений Тракля является стихотворение-гимн «К сестре». Хотя Бог «изогнул» её веки, исказил её видение и поэтому, по-видимому, вызвал её безумие (возможно, даже потому, что Он сделал это ради неё), она — «ребёнок Страстей», и «льнут все звёзды по ночам» к её «челу под своды». В этом стихотворении мы видим возможность искупительной функции в образе сестры. Будучи «ребёнком Страстей», она рождена в пределах жертвы: рождена от жертвы «Я»



поэта, а также от жертвы самой себя, становясь продолжением поэта. Она — его творение и поэтому является символическим воплощением его жертвы. Чтобы привнести ощущение безмятежности, она должна оставаться продолжением «Я». Это «Я» должно оставаться фрагментированным, объективированным в интернализованных объектах, должно оставаться жертвенным, чтобы сестра, функционирующая почти как «Magna Mater»<sup>[2]</sup>, вела его к перерождению в состояние высшей невинности. «Я» не может вернуться к невинности первородного ребенка; таким образом, [приступы] вины и проклятия присущи попытке полного, почти физического объединения с сестрой. Поэт должен достичь состояния невинности, творчества на более высоком уровне, даже если это уровень — внутренняя реальность, полностью отрезанная от внешнего мира. Таким образом, сестра-образ привносит чувство вины и насильственных разрушений только тогда, когда она и её безумие изнасилованы, подавлены принудительным союзом с самим поэтом. Её безумие — женская проекция безумия поэта — является безумием, в котором творческая энергия и красота находятся в сфере возможного. Собственное безумие поэта наполнено отчаянием, омрачённостью («Umnachtung»), упадком разума, помешательством, которое живёт в своём собственном [мире] тёмного видения. Когда сестра-образ вступает в непосредственный контакт с аспектом бытия поэта, возникает чувство страха, вины и страдания. Этот тип нарциссизма, эстетическая любовь к себе, а не любовь к объектам ради них самих или проявлений их сути, и порождает чувство вины. Поэт проклиная себя каждым союзом, к которому он принуждает образ сестры, потому что это означает смерть ее существования

и [потерю] возможности для неё обрести более высокую форму невинности и творчества, которые она в себе несёт. Сам по себе образ сестры не навлекает проклятие; функция образа сестры является искупительной по своей природе, когда этому образу «позволено» оставаться на эстетической дистанции от [аспекта] бытия поэта.

Движение или напряжение ритмов между интернализированными объектами и сущностными аспектами поэта устанавливают отношения между различными уровнями внутренней реальности. Напряжение ритмов сопровождается динамической энергией, которой обладает объект или форма, и которая трансформируется в другой объект или форму на другом уровне реальности, но чья психическая энергия исходит из сущности, которая такая же или подобна своей собственной. Когда одна из сущностных личностей поэта сталкивается с интернализированным образом или расширением себя, изображение и его соответствующий план реальности обычно разрушаются через союз. Однако эта попытка объединения между собой и проекцией «Я» работает и по-другому; то есть сущностные «Я» поэта ищут ещё и объединение сущностей вместо символически [осуществлённого] физического слияния. Вместо того, чтобы рисовать объект или форму в себе и подавлять его своей собственной психической энергией, поэт порой проектирует психическую энергию наружу к объекту и его уровню внутренней реальности, стремясь найти соответствие или ритм сущностей. Когда этот тип соответствия или напряжение ритма между сущностями происходит, мы находим наиболее полное выражение состояния спокойствия, меланхолической безмятежности, [как например], в стихотворении

«К сестре», или в каждом лирическом фрагменте, который содержит образ брата, или в стихах, которые касаются Элиса или любого другого «фантома», который предполагает первобытного ребенка в поэте; по сути, это происходит в каждом стихотворении, в котором напряжение между двумя изображениями предполагает или подразумевает эстетическое расстояние, которое поддерживается между двумя изображениями независимо от их свободного потока, то есть соответствующего ритма сущностей. Когда возникает напряжение между такими изображениями, понятие времени приостанавливается или отменяется; время претерпевает трансмутацию в пространственные изображения. Эта приостановка времени является основополагающей в поэзии Тракля.

Из письма Г. Тракля

**5 октября 1908 г.**

*г. Вена,*

*Термине нфон Раутерберг\**

«...я почувствовал себя так, словно впервые вижу жизнь такой, какая она есть, без всякой привнесённости извне, обнаженной, лишенной всяких предпосылок, словно я воспринимаю все голоса, которыми говорит мир вокруг, безжалостные голоса, больно отдающиеся во мне. На какое-то мгновение я почувствовал ту тяжесть, которая давит на человека, почувствовал неумолимое подхлёстывание судьбы.

Мне кажется, было бы ужасно постоянно жить вот так, полностью ощущая все те животные позывы, которые волокут жизнь сквозь череду времен. Я вдруг ощутил в себе ужаснейшие качества, я чуял их запах и мог к ним прикоснуться, я слышал завывание демонов в крови, видел эту тысячеустую толпу дьяволов, вооруженных острыми плетками, прикосновение которых толкает плоть к безумию. Какой отвратительный кошмар!

Прочь! Сейчас это видение снова окунулось в Ничто, и вновь далеки от меня предметы внешнего мира, еще дальше от меня — их голоса, и я, являя собой наполненное жизнью души ухо, снова вслушиваюсь

в мелодии, которые звучат во мне, и моему окрыленному взору вновь являются сотканные из снов образы, более прекрасные, чем любая действительность! Я вновь в себе самом, я — мой мир! Мой цельный, прекрасный мир, наполненный бесконечными созвучиями». А.Б.®

\* Старшая сестра Георга Тракля — Минна.

## • Роберт Фёрмидж

Тракль придерживался техники [контраста] на протяжении всей своей творческой жизни. Его письмо к сестре Минне, написанное 5 октября 1908 г., даёт нам некоторый проблеск для понимания тех переживаний поэта, которые оказали влияние на его поэтическую манеру.

Очень многое в этом письме достойно нашего внимания. Но первостепенным по важности является видение, которым Тракль наделяет две крайности человеческого опыта, взаимно несовместимых, которые, как оказывается, невозможно испытать более чем на краткий миг человеческой жизни.

Первая крайность характеризуется на уровне «голосов» «животных инстинктов» («voices» («Stimmen») of the «animal instincts» («der animalischen Triebe»)), а да противоречивых побуждений и желаний, воскрешающих в памяти фрейдистскую концепцию id. Но, в то время как мы обычно даём бесплодный, якобы объективный отчёт

об этих силах, опираясь на представления Фрейда — зачастую и главным образом с точки зрения сопротивления этих сил категориям рациональной логики (как если бы они были полностью оторваны от пережитого опыта) — Тракль представляет эти силы исходя из субъективного ужаса и демонической одержимости, то есть таким образом, каким они на самом деле могли быть испытаны живыми человеческими существами. Человек не может жить в полном осознании этих сил, не уступая при этом приступам помешательства от перенесённого ужаса; и всё же даже на мгновение испытать их «голую» власть, не прибегая к защитной рационализации того, что Фрейд называет это, означает стать убежденным приверженцем того, что человеку дано постичь материальную основу человеческого существования, которую Тракль называет «действительностью» («reality» («Wirklichkeit»)), и которая наполняет нашу ежедневную борьбу независимо от того, осознаём мы это или нет.

Вторая крайность человеческого опыта характеризуется не с позиции «голосов», а на уровне «мелодий» и «образов» («melodies» («Melodien») and «images» («Bilder»)). Было бы заманчиво прояснить и этот полюс опыта, опираясь на фрейдистскую метафизику, но всё же он соотносится скорее с «океаническими переживаниями», которые Фрейд, известный материалист, пытается объяснить ценой титанических и мучительных усилий. Вместо этого мы должны обратиться к той или иной форме платонизма, к вечному видению, которое удостоено «ока ума» («eye of the mind») и ознаменовано присутствием абсолютной красоты. Тракль говорит, что его образы «более красивы,

*чем вся действительность» («more beautiful than all reality» («seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit»)),* и всё же подразумевает, что как объекты его опыта они реальны. Разумеется, они должны отождествляться с его самым сокровенным существом. Подобно животным, демоническим голосам, которые являются их двойниками, они [эти образы] могут быть испытаны только кратко, так как их действительности постоянно угрожает более грубая сила повседневного материального опыта.

Находясь в состоянии лихорадочной нерешительности и при этом разрываясь между ужасом и величием, Тракль в своих стихах пытается придерживаться одновременно обоих полюсов человеческого опыта. Такой подход напоминает одну из «Мыслей» Паскаля:

*«Наше величие проявляется не в том, чтобы двигаться к одной из противоположностей, но в том, чтобы касаться обеих сразу и заполнять всё пространство между ними».*

- **Альфред Дюпелер**

<...> письмо Тракля к своей старшей сестре Минне от 5 октября 1908 года с предельной ясностью раскрывает шизофреническую структуру, которая лежит в основе поэтического подхода «рай, управляемый мечтой». Поначалу поэту кажется, что он слышит только жестокие и тягостные голоса обыденной реальности и давящего на людей бремени; он считает, что «должно быть ужасно

всегда так жить, полностью чувствуя все животные инстинкты [...]». Но внезапно нисходит истинная реальность, которую обычно называют «видением» («Vision»), и «гармония» вещей вспыхивает в зеркале души предсуществовавшего («präexistenten») «Я»:

*«И я, безраздельно одухотворённый слух, снова слышу мелодии, которые во мне, и моё открылённое око снова видит во сне образы, которые прекраснее всех явлений действительности! Я в ладу с собой, я — мой мир! Весь мой прекрасный мир, полный неисчислимых созвучий».*

[Теперь] мир — это только мир благозвучий, и поэт только в этом мире пребывает с самим собой. «Мечта о великом волшебстве» освобождает его от отвратительного кошмара окружающей жизни. Здесь Трагль перенимает идею Ницше о том, что жизнь терпима только тогда, когда она окутана красивой вуалью искусства. Но этот [пример] описывает только восходящую ветвь кривой опыта: в моменте запредельного благозвучия уже заключен гнетущий распад этого сна — нисхождение и гибель самозабвенной души. За взлётом следует «изнеможение», за сотворённым в сновидениях раем следует «разложение рая, возведённого грёзами».



Из письма Г. Тракля

**июль 1910 г.**

*г. Вена,*

*Эрхарду Бушбеку*

«...сейчас я слишком многим подавлен (что за адский хаос ритмов и образов во мне!), чтобы найти время для чего-то иного, чем для того, чтобы хоть в самой малой степени придать всему этому форму и чтобы потом в конце концов оказаться перед тем, что не удастся оборотить, словно жалкий недоучка, которого любой внешний повод ввергает в горячечный восторг и бред. Ведь за этим наступают труднопереносимые периоды невыразимой словом опустошенности! И что же это за бессмысленно растерзанная жизнь!» А.Б.®

• **Роберт Фёрмидж**

В письме Эрхарду Бушбеку, написанному в июле 1910 года, Тракль раскрывает перед нами те трудности, с которыми ему приходится сталкиваться, предпринимая подобные попытки [придерживаться одновременно обоих полюсов человеческого опыта], а так же насколько он осознаёт свои неудачи на этом пути.

Поскольку, если вы — поэт, недостаточно просто коснуться крайностей. То, что необходимо, это придать им поэтическую форму, перевести опыт подобного прикосновения на язык поэтической речи. Это нелёгкая задача, поскольку крайности сопротивляются лингвистической формулировке, даже когда они рассматриваются в изоляции друг от друга: попытаться объединить их в единое целое, которое примет форму стихотворения, значит пойти на риск фрагментации и стихотворения, и самого поэта.

Есть некий смысл в том, что в случае успеха, стихотворение должно заполнить интервал между крайностями для их объединения. Но рассматриваемое единство является единством стихотворения, а не человеческой жизни. Техника Тракля, как мы видели, должна сочетать образы полярной валентности, тем не менее, находящие отклик один у другого. Единство стихотворения достигается посредством этого взаимного резонанса.

Это находит выражение в свойстве, которое Тракль называет «созвучность» («sonority» («Wohllaut»)) стихотворения. В достижении *созвучности* между разрозненными образами — например, между такими образами, как «*сладкий труп, гниющий в колючем кустарнике*» и «*хрустальные ангелы*», звенящие в орешнике [см. «*De Profundis*»] — стихотворение указывает на единство, которое может «услышать» только тот, кто вслушивается, но при этом для подобного единства значительная часть событий повседневной жизни остается неподвластной. Повседневная жизнь, разрушенная мрачными состояниями, психическими

расстройствами и отчаянием, выходит за пределы опыта объединения крайностей существования, чтобы быть удостоенной вниманием поэта даже на миг.

Поэтому поэт должен развивать перспективу своего взгляда, должен высказывать своё стихотворение из системы координат, которой Хайдеггер даёт имя того, кого Тракль называет «покойным» («*the departed*»). Его видение является отклонением от обычного понимания человеческой жизни; поэт стоит в стороне от потока повседневного опыта, который вносит только сумятицу в его сознание и замутняет ясность, которую он ищет в своем видении единства крайностей.

Он — посторонний, отправляющий себя в добровольную ссылку до пределов своего собственного здравомыслия, тот, кто будет отмечен его современниками, возможно, как сумасшедший, жертва психоза или чрезвычайной оригинальности, но всегда как загадка, незнакомец.

# Помрачение и сон



\*

В час вечерний превратился в старца отец; в потемневших комнатах лик матери окаменел и тяжесть проклятия обречённого рода пала на Отрока. Временами он вспоминал своё детство, наполненное болезнями, мраком и ужасом, потаёнными играми в звёздном саду, а порою и то как в дворе в полумраке он вскармливал крыс. Из голубого зеркала проступал истончённый облик Сестры и он замертво падал во тьму. По ночам его рот раскрывался подобно красному плоду и звезды сверкали над его онемелой тоской. Грёзы из снов его населяли старинный дом предков. По вечерам он любил побродить среди запустенья кладбищенского, или в полумраке мертвецкой с интересом рассматривать трупы, зеленые пятна истления на их прекрасных руках. У монастырских ворот он попросил кусок хлеба; тень вороного коня выпрыгнула из темноты и его перепугала. Когда он слег в прохладу постели, его переполняли несказанные слёзы. Но не нашлось никого, кто на чело его возложил бы свою руку. Когда наступала осень, он плыл, Ясновидящий, по бурым лугам. О, часы первобытного восхищения, вечера у зеленой реки, охотничьи зовы. О, душа, что нежно воспела песнь камыша пожелтевшего; огненность кротости. В тишине и подолгу созвездия он созерцал в глазах лягушонка, дрожащими руками нащупывал прохладу древних камней и заклиная нашептывал священные сказы голубого источника. О, серебристые рыбы и плоды, что с ветвей искалеченных пали. Аккорд его собственной поступи отдавался в нём гордостью и недоверием к роду людскому. По дороге домой ему повстречался покинутый замок. Боги низвергнутые стояли в саду, погруженные печально в закат. Но было ему озаренье: здесь я провёл позабытые годы. Органный хорал

переполнял его содроганьем Господним. Но он проживал свои дни в потёмках пещеры, лгал и крал и скрывался, огненный волк, перед белым лицом материнским. О, в тот час, когда в звёздном саду он опрокинулся с каменным ртом, тень Убийцы восстала над ним. С пурпурным челом он в трясину болота вошел и Божий гнев бичевал его по плечам металлическим; о, эти берёзы под натиском бури, тёмная тварь, что путь его омрачённый обошла стороной. Ненависть поедала огнём его сердце, сладострастие, когда в зеленеющем летнем саду молчаливое Дитя он насиловал, в лучистом сеянии которого он свой лик окутанный мраком узнал. О, горе, тем вечером у окна, когда из пурпурных цветов, мощи седеющие, смерть проступила. О, эти башни и колокола; и каменно на него тени ночи низвергнулись.

#### • Лючия Гетси

Для Георга Тракля процесс поэтического творчества диалектичен: этот процесс функционирует в категориях дуальности и противоположностей, проистекая из осознания раскола между эстетическим «я» и всем тем, чем «я» не является — между «самостью» и «другим». В ранней лирике Тракля этот разрыв и возникающее напряжение проявляют себя привычным образом, присущим для большинства Западных культур: между воспринимающим «я» и внешним миром объектов. Однако в зрелой поэзии Тракля напряженность между внешней и внутренней реальностью порождает настолько тесную связь, что внешний ландшафт (landscapes) «впадает» во внутренний (inscapes). Подобно видениям в грёзах, образы Тракля в зрелой поэзии лишь на один

шаг отдалены от внешнего мира, из которого они возникли. Всё [внешнее] втягивается внутрь в момент достижения особой интенсивности переживаний, когда поэт обретает себя. «Я» становится многообразием себя и рассеивается во все его различные компоненты. Однако, подобно мечтам, грезящее око (dream eye), или контролирующее поэтическое сознание, взирает на всё [как бы] со стороны — с отдалённого уровня бытия — и [в результате] приобретает [способность воспринимать] такой настрой драмы, разворачивающийся перед ним, который составляет её самую суть. Таким образом, Тракль мог в своих стихах одновременно быть и убийцей (или тем жестоким аспектом самого себя, который овладевает, сокрушает внешний объект, уничтожает его), и жертвой убийцы; как самим собой, так и своим братом; он мог стать и своей сестрой — или даже наоборот.

\*

Никто не любил его. Ложь и разврат поедали огнём его помыслы в меркнувшей комнате. От голубого шороха женских одежд он цепенел превращаясь в каменный столп и в дверях проступало ночное обличие матери. Над его изголовьем вздымалась тень зла. О, эти ночи и звёзды. По вечерам он с калекой бродил среди гор; на ледяные вершины ложился розовый отблеск закатного зарева и в сумерках сердце его тихо звенело. Штормящие ели тяжело нависали над ними и красный Охотник из чащи лесной выходил. Когда ночь надвигалась, сердце его разбивалось хрустально и мрак распинаял его лоб. В обнажённой дубраве ледяными руками он дикую кошку душил. По правую руку в белом обличье ангел являлся рыдающий, и призрак калеки вздымался во тьме. Но поднял он камень и бросил в него так чтобы тот завывая бежал, и нежный лик ангельский в тени дерева вздыхая исчез. На каменистой пашне он долго лежал и звёздный шатер золотой созерцал изумленно. Гонимый летучими мышами, он бросился прочь в темноту. Бездыханный ступил он в развалины дома. Он пил во дворе, дикий зверь, из колодезных вод голубых, пока не простыл. В бреду лихорадки он на льдистых уступах сидел, к Богу взывая неистово, чтобы скорей умереть. О, поседевший лик ужаса, когда он глаза поднимал округленные над перерезанным горлом голубки. Метаясь по чуждым ступеням он столкнулся с еврейской юницей и схватил он её за исчернённые волосы и овладел её ртом. Нечто Враждебное неотступно следило за ним по наполненным мраком проулкам и слух его раздирало скрежетание железное. Отрок алтарный, он неслышно ступал вдоль осенних оград за безмолвным Священнослужителем; под кроной иссохшего дерева опьянённо вдыхал он багрянец



праведных риз. О, диск солнца угасший. Тело его от сладостных мук изнывало. В пустоте коридора являлось ему исходящее кровью Обличье его в нечистотах погрязшее. Он со всей глубиной возлюбил величавость творений из камня; башни, что с гримасами адскими по ночам штурмуют голубую звёздную твердь; гроб охладельный, в котором человеческое сердце хранимо пылающее. О, горе, невыразима вина, которую оно оглашает. Но когда под деревьями голыми он в мыслях вынашивая Огненное, по осенней спускался реке, предстал перед ним во власяных одеяниях пламенный Демон, Сестра. В час пробужденья звёзды угасли над их головами.

#### • Лючия Гетси

Обращение Тракля в своих стихах к образу сестры противоречиво. Время от времени этот образ вызывает ужасную вину, разрушение или полное погружение во тьму, в состояние помешательства «Umnachtung», как это было продемонстрировано в приведенном выше стихотворении.

В этом же стихотворении, в то самое время, когда лирический герой помышляет о страстных вещах («его мысли пылают»), *«предстал перед ним во власяных одеяниях пламенный Демон, Сестра»*, и *«В час пробужденья звёзды угасли над их головами»*. Вероятно, из-за союза, подразумеваемого в этих строчках стихотворения, и возникает последующее чувство вины [см. следующую часть «Помрачение и сон»]:

*«Когда в осквернённых кельях воля судьбы над каждым  
свершится, в дом войдёт смерть истлевающей поступью.  
<...> О этот ужас, когда каждый свою вину сознавая, идёт  
по тропе из шипов. И вот он нашёл под терновым кустом  
облик Девочки белой, чья пролитая кровь обагрят одеянья  
своего Жениха. Но застыл перед ней он безмолвный  
и сострадающий, погребенный в стальных своих волосах».*

\*

О из рода в род Проклинаемые. Когда в осквернённых кельях  
воля судьбы над каждым свершится, в дом войдёт смерть  
истлевающей поступью. О, если б настала весна за околицей,  
и в кронах цветущих ласково птица запела. Но до седин  
иссыхает чахлая зелень под окнами у Полуночников  
и в кровоточащих сердцах ещё мыслится зло. О, в пору  
весеннюю брезжащий путь Помышляющего. Всё праведней  
цветущая изгородь его улаживает, юные всходы на пашне  
и певчая птица, Божье создание кроткое; колокольные звоны  
вечерние и людская соборность сердечная. Да изгладится участь  
ему уготованная и терновое жало.

Зеленеет привольно ручей, где стопы его серебристо  
прогуливаются, и шепчется сказами дерево над его омрачённой  
главой. И подымлет он змия истонченной рукой, и сердце его  
истаивает в воспламенении слёзном. Величием преисполнено  
безмолвие леса, укрытая зеленью темень и мшистые твари,  
вспархивающие, когда опускается ночь. О этот ужас, когда  
каждый свою вину сознавая, идёт по тропе из шипов. И вот он  
нашёл под терновым кустом облик Девочки белой, чья пролитая  
кровь обагрят одеянья своего Жениха. Но застыл перед ней он  
безмолвный и сострадающий, погребенный в стальных своих  
волосах. О в блеске лучистом ангелы, которых пурпуровый  
ветер ночной разметал. Он приют на всю ночь в хрустальной  
пещере обрёл и проказа на лбу его серебристо взрастала.  
Призраком он под звёздами осени по горной спускался  
тропинке. Падал снег, и синяя тьма обнимала очаг. Голос  
слепца, суровый голос отца раздавался и страх изгонял. Горе  
вам призраки женщин согбенных. От прикасания каменных рук

в прах обратились плоды и для рода обьятого ужасом утварь истлела. Волк растерзал Первенца, и спасаясь во мраке садов сёстры к старцам окостенелым бежали. Омраченным Провидцем у разрушенных стен воспеванью предался Иной, и ветер Господний глотал его голос. О вождение смерти. О чада тёмного рода. Серебристо мерцают злые соцветия крови на висках у Иного, месяц охолодевший в его разбитых очах. О, те кто из Полуночных; о, те кто из Проклятых.

- **Лючия Гетси**

Образы распада и дезинтеграции [в лирике Тракля] являются, безусловно, самыми распространенными, привнося соответствующие настроения тоски и отчаяния. В атмосфере этих образов [разложения] любовь, свет, радость, когда они [всё-таки] случаются, обычно символизируются образами сестры, брата, ребенка или образами, которые представляют поэта в детстве. Эти образы человеческого типа редко говорят по-человечески: сестра — «голубой олень» или «очертание, сотканное из луны» («*shape made of moon*»); брат — «в дуновении розовом радостно. /Повечерье на всхолмье, песнопение нежное брата». На самом деле, в лирике Тракля очень мало реальных людей, а в его более поздних стихах их нет и вовсе. Есть только очертания, фигуры, скелеты, фантомы и те, кто еще не родился. Эти проявления, как правило, находятся в движении — когда движение прекращается, происходит не просто потеря спокойствия, но мгновенный ужас, страх или отчаяние. Это диалектическое движение или ритм в смене образов

и есть именно то, что придаёт единство стихам Тракля  
как внутри самих себя, так и по отношению друг к другу.

\*

Забытьё тёмных ядов бездонно, в нём звёзд полнота и белый лик матери, лик её каменный. Смерть так горька, вкушение под ношей вины Изнывающих; щерясь, в ветвях бурых на родовом рассыпаются древе облики глиняные. Но в зелёной тени бузины запел еле слышно Иной, когда он очнулся от тягостных грёз: сладостный Спутник, приблизился ближе к нему розовеющий ангел — так, чтобы он, смиренная лань, отдохновенно в ночи позабылся; и открылся ему звёздный лик чистоты. Когда лето пришло, над садовой оградой золотисто склонились подсолнухи. О, трудолюбие пчел и зелёные кроны орешника; грозы отгрохотавшие над головой. Расцветал и мак в серебре, оберегая в зелёной коробочке наши звёздные грёзы ночные. О, каким притихшим был дом, когда отче во мрак отходил. Пурпурно на дереве плод созревал, и огрубелые руки садовника неутомимыми были; о власяничные предначертания на лучисто сияющем солнце. Но под вечер тихо ступила тень Мертвеца в скорбный круг ближних своих и поступь его по лугам зеленеющим у кромки лесной хрустально звенела. Безмолвные воссели те за столом; Мертвенные они ладонями восковыми хлеб преломляли, хлеб сочащийся кровью. Горе окаменевшего взора Сестры: когда во время вкушения безумие пало её на чело полуночное Брата, от страждущих рук материнских хлеб обратился в камень. О Разложившиеся, когда устами они серебристыми ад запечатывали. И угасли лампы в холодных покоях и согбенные люди из под пурпурных личин друг друга узрели в молчании. Дождь шумел всю ночь напролет и услаждал ниву влагой. В зарослях терний и пустоши внимал Потаённый тропе среди жита желтеющей, соловьиным распевам, и в кронах зелёных кроткой внимал тишине, чтобы мир и покой обрести.

О, эти деревни и поросшие мхами ступени, светящийся взгляд. Но гроыхая костью на опушке лесной заплетается шаг над змеями спящими и слух совлекается снова неистовым клекотом коршуна. Под вечер открылась ему каменистая глушь, в тёмный дом предков проводы Мёртвого. Пурпурные тучи чело его омрачили, чтобы безмолвно обрушился он на кровь свою собственную и на свой образ, лик луноподобный; каменно он в пустоту погрузился, когда в разбившемся зеркале, умирающий Отрок, Сестра проступила, ночь проклятый род поглотила.

- **Лючия Гетси**

Поскольку все фантомы в поэзии Тракля являются интернализованными расширениями или объективациями сущностей в [пределах] собственной личности поэта, любая любовь, проявляющаяся в такой поэзии, является любовью к самому себе. Таким образом, мы не находим настоящих любовных стихотворений или стихотворений, в которых поэт стремится к объединению с внешним объектом, позволяя этому объекту говорить самому за себя посредством своего существа. Лирика Тракля в наибольшей степени напоминает любовную только тогда, когда она касается [образа] сестры. Независимо от того, подразумевают ли подобные стихи собственную сестру Маргарету или нет, в этих стихах образ сестры становится женским продолжением части индивидуальности поэта. Это наиболее очевидно проявляется в последней части [прозаического стихотворения] «Помрачение и сон»:

*«Пурпурные тучи чело его омрачили, чтобы безмолвно  
обрушился он на кровь свою собственную и на свой образ,  
лик луноподобный; каменно он в пустоту погрузился, когда  
в разбившемся зеркале, умирающий Отрок, Сестра  
проступила, ночь проклятый род поглотила».*

И снова образы находятся в движении.

Пурпурный [фиолетовый] — символический цвет который говорит о памяти и, как следствие, о страданиях. Таким образом, в рамках памяти, то есть прошлого, лирический герой стихотворения мгновенно сливается с образом-сестрой, со своим собственным «образом» и «кровью», «ликом луноподобным» — с женской проекцией самого себя. Но этот союз невозможно удержать. Поэт погружается в пустоту, низвергается с [высоты] достигнутой им гармонии своих «я», разбивая зеркало сознательности. Сестра отступает в тень, в безвременье, в бессознательное id; и её образ, и одновременно образ ребенка-поэта, «умирающего отрока», рассеиваются, и только фрагментированное отражение образа остается в границах настоящего, мгновенного опыта.



# Откровение и закат



\*

Неизъяснимы ночные пути человека. Когда я шатаюсь лунатиком вдоль каменных келий бродил, и в каждой из них горела лампадка покойная, медный подсвечник, и когда коченея от холода упал я на ложе, у моего изголовья вновь восставал чёрный призрак Пришелицы и лик свой скрывал я в ладонях медлительных. И расцветал у окна гиацинт синим цветом и древний псалом воздвигался на пурпурных устах Воздыхающего, из под век его слёзы катились хрустальные горечь мира оплакивая. В этот час пребывал я в смертном покое отца моего белым Сыном. В голубых содроганьях с холма сквозил ночной ветер, тёмный плач материнский, затихающий неумолимо, и в сердце своём созерцал я чернеющий ад; минута затишья мерцающего. Из под известки стены тихо лик несказанный являлся — умирающий Отрок — красота уходящего рода на пути к истокам своим. Белой лунностью каменный хлад оведал висок пробуждённый, на ступенях разрушенных поступь теней затихала, розовеющий хоровод среди сада.

Неразговорчивый я засиделся в трактире заброшенном под прокопчёнными брёвнами и одиноко мне было с вином; Труп лучезарный склоненный над очертанием Тёмного и у ног моих мёртвый ягненок возлёг. Из меркнувшей сини проступил бледный образ Сестры и кровью сочась уста её молвили: Вонзайся, терние чёрное. Ах, звенят до сих пор мои руки серебряные первобытной грозой. Кровь струись из под стоп моих лунных, расцветая на тропах ночных, по которым крыса с писком снуёт. Под сводом бровей моих вспыхните звезды; и чутко сердце звенит среди ночи. В обитель ворвалась красная

Тень с мечом полыхающим, обратилась в бегство со снежным челом. О горчайшая смерть.

И тёмный глас изошел из меня: в чащобе ночной я шею сломал своему вороному коню, когда из пурпурных очей его безумие вырвалось; на меня тени вязов обрушились, синий хохот ключа и чёрный холод ночной, когда снежную лань я дикий Охотник вспугнул; омертвев лик мой в каменный ад погрузился.

И капля крови мерцая упала в вино Одинокого; и когда я испил от него, горше мака оно оказалось; и чернеющим облаком заволокло мою голову, проклятых ангелов слёзы хрустальные; и тихая кровь из серебряной раны Сестры заструилась и на меня огненный ливень обрушился.

#### • Лючия Гетси

Для Тракля тёрн — это символ вины, и во многих случаях образ сестры возникает в контексте этой символической вины. Это и понятно, если учесть, что сестра-образ является лишь продолжением сущностного аспекта поэта, и что любой любовный союз, который между ними происходит, не вырастает из необходимости создать условия для самовыражения самой сестре, а скорее исходит из обратной необходимости стереть её образ, разрушая его и вводя его в принудительный союз с самим поэтом. Тем не менее, [в лирике Тракля] можно обнаружить и другие — [обратные по смыслу] — стихотворения, в которых физический союз в какой-либо форме не подразумевается, и тогда в этих стихах образ сестры появляется в контексте почти полной, хотя

и меланхолической, безмятежности, как это [можно увидеть, например,] в заключительной части прозаического стихотворения «Откровение и закат»:

*«Безмолвно лежал я под сенью стареющей ивы и небеса  
голубые полные звёзд надо мною высокими были; и когда  
в созерцании я позабылся, в глубине моей страх  
и страдания умерли; и лучисто сияя Отрока тень голубая  
во мраке восстала, смиренный напев; над верхушками крон  
зеленеющих, над хрустальными рифами лик Сестры  
убелённый лунные крылья расправив взлетел».*

Здесь имеет место гармония и единство «над хрустальными рифами» в рассматриваемом плане внутреннего ландшафта (inscape), который предполагает расстояние между «Я» и образом сестры. «Я» течет наружу в пределах своей сущности к сущности объекта, «убелённому лику» сестры, проявляя вид активности, который не подразумевает какое-либо физическое движение. Этот вид активности, гармония сущностей между воспринимаемым и воспринимающим, в котором всегда поддерживается расстояние между ними, создает ощущение лирической красоты и спокойствия, как в процитированном выше фрагменте стихотворения.

\*

По опушке лесной я хочу прогуляться Безмолвствующий, из под чьих рук онемелых власяничное солнце зашло; на вечернем холме Чужестранник, что над каменным градом веки свои подымает рыдающий; лань, что в покое бузинника древнего тихо стоит; о как беспокойно голова предрассветная вслушивается, или робкая поступь на всхолмье за тучей лазурной влечется, а также за звёздами строгими. Расстиляется под ноги тихо зелёная поросль, где-то по мшистым тропинкам лесным лань сопровождает пугливо. Лачуги крестьянские в оцепенении заперты и в безветрии чёрном голубые стенанья ручья среди скал ужасают.

Но когда по скалистой тропе я спускался, меня охватило безумье и во всю мочь возопил я в ночи; и когда с серебром на перстах над безмолвием вод я склонился, я узрел, что мой лик от меня отошёл. И глас убеленный мне молвил: Убей же себя! И Отрока тень со вздохом восстала во мне и лучисто сияя из хрустальных очей на меня посмотрела, на то как в рыданьях под древом я пал, под могучим сводом созвездий.

• **Лючия Гетси**

(«Убей же себя!» — см. комментарий к стихотворению «Отроку Элису»).

\*

Нет покоя в скитальчестве среди скал одичалых вдалеке от вечерних селений, от стад бредущих домой; далеко-далеко на хрустальном лугу заходящее солнце пасётся и его первобытная песнь потрясает, одинокий крик птицы, умирающей в синем покое. Но неслышноходишь ты в ночь, когда я лежал на холме пробужденный, или был полон неистовства в грозу по весне; всё черней тоска затмевает главу отрешенную, зловещие молнии ужас наводят на душу ночную, руки твои разрывают на части мою бездыханную грудь.

#### • Лючия Гетси

Рассеянные образы подразумевают вид смерти, неспособность вернуть в вечность часть самости («я») поэта. Образ или интернализированный объект, являющийся сущностным расширением «я», изменяется с каждым объединением, и этот процесс превращается в непрерывную цепочку изменений. В другом месте цитируемое ранее прозаическое стихотворение гласит:

*«всё черней тоска затмевает главу отрешенную, зловещие молнии ужас наводят на душу ночную, руки твои разрывают на части мою бездыханную грудь».*

Вспышки молнии — это руки. И снова:

*«и чернеющим облаком заволокло мою голову, проклятых ангелов слёзы хрустальные; и тихая кровь из серебряной раны Сестры заструилась и на меня огненный ливень обрушился».*

Хрустальные слёзы, которые представляются вполне человеческой характеристикой и, одновременно, образом перехода, рассеиваются под [воздействием] стихийного образа чёрного облака, а кровь становится огненным ливнем. Все эти образы являются метафорами, которые движутся по направлению к сущностному аспекту поэта и сливаются с ним; движение происходит от [состояния] затвердевших, герметичных образов до [состояния] их рассеивания и смерти. И хотя подобное движение предполагает, что наступит [неизбежное] отчаяние, в то же время оно выглядит и как парадоксальное утверждение. Несмотря на то, что эти образы, как интернализированные объекты, могут меняться, рассеиваться, затухать и даже мгновенно исчезать, у них все еще сохраняется [потенция] к существованию в разуме поэта, существованию, которое трансформируется в другие типы существования, с которыми поэт снова может искать союз. Так как ничто никогда не исчезает в пределах внутреннего [лирического] пространства (*inscape*), хотя и может при этом изменять свою форму, гармония с разрозненными элементами «я» [поэта] продолжает оставаться в сфере возможного.

\*

Когда я вошёл в затуманенный в сумерках сад, и обличие зла почерневшее от меня отшатнулось, тишина гиацинтовой ночи охватила меня; и поплыл я в изогнутой лодке по дремлющей глади пруда и сладкий покой осеня ласкал чело моё каменное. Безмолвно лежал я под сенью стареющей ивы и небеса голубые полные звёзд надо мною высокими были; и когда в созерцании я позабылся, в глубине моей страх и страдания умерли; и лучисто сияя Отрока тень голубая во мраке восстала, смиренный напев; над верхушками крон зеленеющих, над хрустальными рифами лик Сестры убелённый лунные крылья расправив взлетел.

На серебристых подошвах я по терновым ступеням спустился и в побеленную известью келью вошёл. Тихо внутри распалялся подсвечник и под плащаницей пурпурной безмолвно сокрылся я с головой; и земля исторгла останки младенческие, лунный плод, что от тени моей отделился медлительно, и в каменистую бездну с руками изломанными ввергнулся, хлопьями снег.

#### • Лючия Гетси

Фантомные образы Тракля, то есть выходы за пределы его собственной разделённой личности поэта, во многих случаях движутся из замкнутого [пространства], [заключённого] внутри природных образов (и охватывающего внутренний мир (inscapes) Тракля) по направлению к слиянию с сущностным аспектом



бытия поэта. Но слияние самих «я» редко когда оказывается устойчивым, и вследствие этого фантомы рассеиваются наружу, чтобы снова слиться с природными образами внутреннего лирического ландшафта (inscape). В прозаической поэме «Откровение и закат» земля исторгает «останки младенческие», «лунный плод», который

*«от тени моей [поэта] отделился медлительно,  
и в каменистую бездну с руками изломанными ввергнулся —  
хлопьями снега».*

Тело ребенка является одним из многих образов, которые Тракль использует в качестве метафоры своего собственного потерянного детства, мира воображения, невинности, творчества. Этот фантомный образ ребенка рождается от той земли, которая пребывает во внутреннем поэтическом ландшафте (inscape), земли, которая выступает не только метафорой тени самого поэта, но и метафорой основ бытия и бессознательного прошлого — и переходит в слияние с аспектом бытия самого поэта, тем особым его аспектом, который является разорванным расширением в настоящем детского образа в прошлом. Но это слияние не в состоянии сохранить устойчивость. Ребенок снова сливается с природой, становится «хлопьями снега», образом рассеяния, даже смерти. И это говорит о невозможности удержать [состояние] чистого творчества, которое ребенок когда-то сохранял [в себе] невредимым.

[Смена] этих образов рассеяния, фантомных расширений поэта, которые сначала трансформируются в образы природы, а затем претерпевают расщепление,

происходит неоднократно. Это создает для поэта непреодолимую проблему: каждый раз, когда аспект самости («я») поэта движется к слиянию с интернализированным объектом, этот объект или образ не только сразу же отделяется от «я», но рассеивается, раздробляется и изменяется по форме, делая следующую попытку объединения еще более затруднительной. И отсюда происходит отчаяние, столь очевидное в поэзии Тракля

[1] Цит. по: Alfred Doppler, *Die Lyrik Georg Trakls*, Otto Müller Verlag GmbH): Salzburg, 2001. Альфред Доплер (Alfred\_Doppler) (р. 12 июня 1921 г.) — австрийский литературовед и почетный профессор австрийской литературы и общих литературных исследований в Университете Инсбрука.

[2] Цит. по: Francis Michael Sharp, *Poet's Madness: Reading of Georg Trakl*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.

[3] Цит. по: Robert Firmage, *Song of the Departed: Selected Poems of Georg Trakl*, Copper Canyon Press, Port Townsend, WA, 2012

[4] Цит. по: Lucia Getsi, *Georg Trakl Poems*, Mundus Artium Press, 1973

[\[1\]](#) Гуго фон Гофмансталь (1874 1929) — австрийский писатель, поэт, драматург, яркий представитель течения символизма в европейской литературе конца XIX века — начала XX века.

[\[1\]](#) De profundis (лат.) — «Из глубины...» (имеется в виду «скорби, отчаянья») — начало 130-го Псалма.

[1] Философ Мартин Хайдеггер хотя и допустил возможность «диалога между мышлением и поэзией», на примере этого стихотворения согласился с тем, что когда мы слушаем Тракля, надо «расстаться со всякой претензией на непосредственное понимание» его поэзии. (Цитата из доклада Мартина Хайдеггера «Время и бытие» дана в переводе В. Бибихина).

[\[1\]](#) Цитата из стихотворения «Klage» («Jüngling aus kristallnem Munde...»)

[1] Это стихотворение, несомненно, относится к одному из самых красивых (если не сказать больше — волшебных) лирических откровений Тракля. Элис — загадочный мифологизированный юноша, историческим прототипом которого послужил шведский горный рабочий Элис Фрёборн, который жил в 17-ом веке и погиб при обрушении горных пород. Через нескольких десятилетий тело Фрёборна было обнаружено в шахте без признаков разложения.



[1] Каспар Хаузер (1812? -1833) — загадочный юноша, возможно, знатного происхождения, который неожиданно появился в 1828 г. в Нюрнберге и вызвал в городе переполох. До своего появления его принудительно содержали в изоляции от людей. Он был одет в крестьянскую одежду и мог членораздельно произнести только несколько заученных фраз: «Хочу стать всадником, как мой отец» или «Лошадь! Лошадь!». В декабре 1833 г. неизвестные лица заманили несчастного юношу в парк с обещанием раскрыть тайну его происхождения, где ему нанесли смертельный удар ножом в грудь. Скорее всего, Трагль познакомился с историей этого несчастного юноши по роману Якоба Вассермана.

[1] *Der Rosenkranz* — розарий (католические чётки). *Розарий* — католическая молитвенная ектения в честь Богородицы (см. также комментарий к стихотворению «Скорбный час»)

[2] Пер. с лат «Великая мать богов».